



Páidos

Hans
Blumenberg

Trabajo sobre
el mito

116

Hans Blumenberg

Trabajo sobre el mito



PAIDÓS

Barcelona • Buenos Aires • México

Paidós Básica

Últimos títulos publicados

63. R. Rorty - *Objetividad, relativismo y verdad*
64. R. Rorty - *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*
65. D. D. Gilmore - *Hacerse hombre*
66. C. Geertz - *Conocimiento local*
67. A. Schütz - *La construcción significativa del mundo social*
68. G. E. Lenski - *Poder y privilegio*
69. M. Hammersley y P. Atkinson - *Etnografía*
70. C. Solís - *Razones e intereses*
71. H. T. Engelhardt - *Los fundamentos de la bioética*
72. E. Rabossi y otros - *Filosofía de la mente y ciencia cognitiva*
73. J. Derrida - *Dar (el) tiempo 1. La moneda falsa*
74. R. Nozick - *La naturaleza de la racionalidad*
75. B. Morris - *Introducción al estudio antropológico de la religión*
76. D. Dennett - *La conciencia explicada*
77. J. L. Nancy - *La experiencia de la libertad*
78. C. Geertz - *Tras los hechos*
79. R. R. Aramayo, J. Muguerza y A. Valdecantos (comps.) - *El individuo y la historia*
80. M. Augé - *El sentido de los otros*
81. C. Taylor - *Argumentos filosóficos*
82. T. Luckmann - *Teoría de la acción social*
83. H. Jonas - *Técnica, medicina y ética*
84. K. J. Gergen - *Realidades y relaciones*
85. J. R. Searle - *La construcción de la realidad social*
86. M. Cruz (comp.) - *Tiempo de subjetividad*
87. C. Taylor - *Fuentes del yo*
88. T. Nagel - *Igualdad y parcialidad*
89. U. Beck - *La sociedad del riesgo*
90. O. Nudler (comp.) - *La racionalidad: su poder y sus límites*
91. K. R. Popper - *El mito del marco común*
92. M. Leenhardt - *Do Kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio*
93. M. Godelier - *El enigma del don*
94. T. Eagleton - *Ideología*
95. M. Platts - *Realidades morales*
96. C. Solís - *Alta tensión: filosofía, sociología e historia de la ciencia*
97. J. Bestard - *Parentesco y modernidad*
98. J. Habermas - *La inclusión del otro*
99. J. Goody - *Representaciones y contradicciones*
100. M. Foucault - *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, vol. 1*
101. M. Foucault - *Estrategias de poder. Obras esenciales, vol. 2*
102. M. Foucault - *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, vol. 3*
103. K. R. Popper - *El mundo de Parménides*
104. R. Rorty - *Verdad y progreso*
105. C. Geertz - *Negara*
106. H. Blumenberg - *La legibilidad del mundo*
107. J. Derrida - *Dar la muerte*
108. P. Feyerabend - *La conquista de la abundancia*
109. B. Moore - *Pureza moral y persecución en la historia*
110. H. Arendt - *La vida del espíritu*
111. A. MacIntyre - *Animales racionales y dependientes*
112. A. Kuper - *Cultura*
113. J. Rawls - *Lecciones sobre la historia de la filosofía moral*
114. Th. S. Kuhn - *El camino desde la estructura*
115. W. V. O. Quine - *Desde un punto de vista lógico*
116. H. Blumenberg - *Trabajo sobre el mito*
117. J. Elster - *Alquimias de la mente*

Título original: *Arbeit am Mythos*

Publicado en alemán, en 1979, por Suhrkamp Verlag, Francfort am Main

Traducción de Pedro Madrigal

Cubierta de Mario Eskenazi



cultura Libre

La publicación de esta obra ha contado con la ayuda de Inter Naciones,
Goethe Institut, Bonn

© 1979 Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

© 2003 de la traducción, Pedro Madrigal

© 2003 de todas las ediciones en castellano

Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,

Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona

y Editorial Paidós, SAICF,

Defensa, 599 - Buenos Aires

<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-1388-0

Depósito legal: B-9.257-2003

Impreso en A&M Gràfic, S.L.

08130 Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

SUMARIO

PRIMERA PARTE: DIVISIÓN ARCAICA DE PODERES

I. Según el absolutismo de la realidad	11
II. Irrupción del nombre en el caos de lo innominado	41
III. «Significación»	69
IV. Orden de proceder	127

SEGUNDA PARTE: HISTORIZACIÓN DE LAS HISTORIAS

I. La distorsión de la perspectiva temporal	165
II. Mito fundamental y mito artístico	191
III. Mitos y dogmas	237
IV. Poner término al mito	287

TERCERA PARTE: EL DESAGRAVIO DEL ROBO DEL FUEGO

I. De cómo la recepción de las fuentes crea las fuentes de la recepción	325
II. Sofistas y cínicos: aspectos antitéticos de la historia prometeica	355
III. De vuelta hacia la sinrazón de ser	377
IV. Serenamiento estético	405

CUARTA PARTE: SÓLO UN DIOS CONTRA UN DIOS

I. «Mecha de una explosión»	431
II. Un conflicto entre dioses	459
III. Prometeo se convierte en Napoleón; Napoleón en Prometeo	495
IV. Lecturas del «tremendo apotegma»	555

QUINTA PARTE: EL TITÁN EN SU SIGLO

I. Paseo por la filosofía de la historia	593
II. De nuevo en la roca de la muda soledad	629
III. Si no <i>al</i> mito, al menos poner término a <i>un</i> mito	663
Índice de nombres	673

PRIMERA PARTE

DIVISIÓN ARCAICA DE PODERES

CAPÍTULO I

SEGÚN EL ABSOLUTISMO DE LA REALIDAD

No podían pensar lo suficientemente lejos de sí
lo divino que decidía sobre ellos; todo el mundo de
dioses no era sino un medio de mantener a
distancia del cuerpo humano ese poder
concluyente y definitivo, de tener aire para una
respiración humana.

KAFKA a Max Brod, 7 de agosto de 1920

A quien esté harto de los resultados puede que el dominio de la realidad le parezca una ilusión desencantada, un sueño que nunca ha sido digno de ser soñado. Cultivar el hastío y el malestar es algo que prende con facilidad cuando las circunstancias son asumidas como algo natural y no nos damos ya cuenta de en qué circunstancias el vivir experimenta la angustia únicamente en problemas marginales. Las culturas que no han llegado aún al dominio de su realidad siguen con su sueño y estarían dispuestas a arrebatar su realización a aquellas que creen haber despertado ya del mismo.

Si desviamos la mirada de los horrores de la actualidad, pintados con primor profesional o incluso profesoral, y de todos los que traiga el futuro, volviéndola a los de un pasado no tan lejano y a los del primitivo, nos topamos con la necesidad de figurarnos un estadio inicial que cumpla con las exigencias de aquel *status naturalis* de las teorías filosóficas de la cultura y del Estado. Este concepto límite de extrapolación de características históricas tangibles hacia lo arcaico lo podemos fijar, formalmente, sirviéndonos de una sola determinación: la del absolutismo de la realidad. Lo cual significa que el ser humano no tenía en su mano, ni mucho menos las condiciones determinantes de su existencia —y, lo que es más importante, no creía tenerlas en su mano. Es igual que haya tardado más o menos en interpretar este he-

cho de ser superado por algo distinto de sí mismo suponiendo la existencia de poderes más altos.

Lo que justifica la referencia a ese concepto límite es el hecho de que todas las teorías sobre la antropogénesis actualmente respetadas tengan un núcleo común.

Sea cual sea la esencia del ser pre-humano, empujado por un cambio forzado o casual de su espacio vital a percibir las ventajas sensoriales de la bípeda marcha erecta y a estabilizarla —pese a todas las desventajas internas que esto supone para las funciones orgánicas—, el caso es que, en definitiva, abandonó la protección de una forma de vida oculta y adaptada para exponerse a los riesgos de ese horizonte de percepción que se le abría como inherente a su perceptibilidad. No se trataba aún de un impulso de curiosidad, ni de un incremento de placer por la ampliación de horizontes, ni de la sublime sensación de los logros proporcionados por la verticalidad, sino, simplemente, de la mera utilización de una posibilidad de supervivencia mediante la desviación de la presión de la selección natural, que habría empujado a un camino de especialización irreversible. Lo que estaba en juego era un salto de situación, que trocó aquel no hollado horizonte lejano en una esperanza duradera de dar alcance a lo hasta entonces ignoto. Lo que vinculó esa transición de una selva en declive hacia la sabana con el asentamiento en cavernas fue la superación simultánea de una serie de nuevas exigencias planteadas por la adquisición del alimento fuera de los anteriores lugares de residencia —con sus antiguas ventajas para una reproducción libre de estorbos— y por la cría de una prole sometida a un largo aprendizaje, que vive ahora en cubículos ligeramente protegidos. La superación de esta pérdida de la antigua protección de la selva va encerrada en la formulación que caracteriza a esos seres como «cazadores y madres».

Lo que aquí llamamos absolutismo de la realidad es un compendio de las correspondencias originadas con ese salto en la situación, no concebible sin un sobreesfuerzo que es consecuencia de una abrupta inadaptación. Ese rendimiento extra incluye la capacidad de prevención, de adelantamiento a lo aún no ocurrido, el enfoque hacia lo que está ausente tras el horizonte. Todo ello converge en la aportación del concepto. Pero éste viene precedido por un puro estado de prevención, incierta, de la angustia, cosa que constituye, por formularlo paradójicamente, una intencionalidad de la conciencia sin objeto. Por ello, todo el horizonte se convierte, igualmente, en una totalidad de direcciones desde las cuales «aquello puede acercarse». Freud ha descrito como el núcleo de la situación traumática el total desam-

paro del yo ante un peligro avasallador, y veía la compensación de tal desamparo en la demanda de amor de la primera infancia. Ferenczi ha hecho del trauma ontogenético del nacimiento el correlato de la transición filogenética del mar a la tierra, sin precisar ninguna especulación especial para reconocer una repetición de esa situación fundamental también en la salida de la protección de la selva primitiva hacia la sabana.

Al buscar el origen del hombre en un tipo de animal huidizo, comprendemos que todas las señales que desencadenan reacciones de fuga ante el cambio del biótomo llevaban impreso, es verdad, lo coercitivo del miedo, pero no necesitaban llegar a una apabullante y duradera situación de angustia, siempre que bastara un solo movimiento para aclarar la situación. Pero imaginemos que esta solución ya no bastara, por lo menos no siempre, de modo que las situaciones que forzaran a la huida tuvieran que ser, en lo sucesivo, soportadas, o bien evitadas adelantándose a ellas. La transición de lo que era una reacción momentánea a un estímulo puntual hasta convertirse en una exacerbada tensión situacional de un alarmado sistema orgánico nos hace depender de una serie de medios de superación de esas situaciones de peligro, incluso cuando no hay forma de escabullirse de ellas. A medida que aumenta la ambigüedad y la indeterminabilidad de los datos que acuñan la situación, forzosamente, crece el grado de inespecificación de la situación de tensión. Así surge la disposición a una actitud que se siente como de espera, referida al horizonte total. Su valor funcional reside, justamente, en la independencia de determinadas, o ya determinables, amenazas fácticas.

Y esto es, a su vez, una actitud hacia la realidad que, si bien puede ser mostrada episódicamente y a un plazo bastante largo, no puede con todo ser mantenida, sin más, de forma duradera. La tensión general tiene que verse reducida, una y otra vez, a una serie de apreciaciones de factores particulares. Por decirlo de otro modo, con palabras del neurólogo Kurt Goldstein, eso significa que la angustia ha de ser racionalizada siempre como miedo, tanto en la historia de la humanidad como en la del individuo. Cosa que no ocurre primariamente a base de experiencia y conocimiento, sino en virtud de una serie de artilugios, tales como, por ejemplo, la suposición de que hay algo familiar en lo inhóspito, de que hay explicaciones en lo inexplicable, nombres en lo innombrable. Para hacer de lo inactual e invisible objeto de una acción de rechazo, de conjura, de reblandecimiento o despotenciación se corre ante ello, como un velo, otra cosa. La identidad de tales factores es constatada y hecha accesible mediante nombres,

generando así un trato de igual a igual. Lo que se ha hecho identificable mediante nombres es liberado de su carácter inhóspito y extraño a través de la metáfora, revelándose, mediante la narración de historias, el significado que encierra. El pánico y la paralización — los dos extremos del comportamiento angustioso— quedan disueltos en la apariencia de unas magnitudes de trato calculables y unas formas de trato reguladas, incluso cuando los resultados de la «contraprestación» mágica y cultural se burlan, ocasionalmente, de esa tendencia a lograr, para el hombre, más favor de los poderes superiores.

Recordemos, si queremos representarnos un valor extremo, la histeria sacrificial de los aztecas antes de la invasión de los españoles, cuando los sacerdotes chapoteaban en la sangre de las masacres rituales y tenían que llevarse a cabo guerras tanto más crueles cuanto más difícil se hacía procurarse, entre los pueblos circundantes, las masas de prisioneros destinados al sacrificio que demandaban los dioses. Y todo ello para preservar al imperio de un peligro que la interpretación astrológica había anunciado y que se cumplió en la fecha en que tenía lugar la profecía. Pero había, justamente, carencia de aquellos prisioneros con las propiedades de nobleza suficientes para ser, como víctimas, gratos a los dioses.

La angustia guarda relación con un horizonte inocupado de posibilidades de lo que pueda advenir. Sólo por eso puede manifestarse, en su magnitud máxima, como «angustia vital». Pese a su función biológica en situaciones de separación y transición en magnitudes de peligro no prefiguradas, la angustia no tiene jamás un carácter realista. No es que empiece a ser algo patológico en cuanto fenómeno tardío de la psique humana, sino que, desde sus comienzos, ya es algo, de suyo, patológico, por lo que Freud no nos aporta nada nuevo cuando nos dice que la angustia se hace neurótica por su relación infantil con el peligro, al reproducirse en ella reacciones que no se adaptan ya a la situación de los individuos maduros. Quien reacciona a partir de la angustia o inmerso en la angustia ha perdido el mecanismo de correr delante de sí una serie de instancias imaginativas. Una instancia que se corre como velo protector puede consistir incluso en ese menospreciado formulario de la educación burguesa, cuya destrucción «crítica» produce, es verdad, la ansiada «desnudez» del encuentro, pero también es verdad que priva de su protección a la parte más débil, antes, con dicho formulario, nunca identificable.

El hecho de que sean acometidos por aquellos que no pueden entender las metáforas describe muy bien el tipo de actos integrantes de una hiperreacción. Y esto referido no solamente a la producción

de metáforas, sino también al manejo de las mismas: han de ser traducidas, no tomadas al pie de la letra. La incapacidad de efectuar o hacer valer una serie de sustituciones es casi idéntica a la incapacidad de delegar competencias en otro y de admitir la representación de las decisiones de muchos en unos pocos. Negarse a no participar en persona en todas las cosas constituye un realismo de lo inmediato extremadamente rígido, que quiere decidirlo o codecidirlo todo por sí mismo. El «arte de vivir» —por emplear esa expresión, ya obsoleta, de la capacidad elemental de tratarse y administrarse a sí mismo— tuvo que ser aprendido como un instrumento necesario, acorde con el hecho de que el ser humano no tiene un entorno específicamente elegido ni perceptible en su «relevancia» exclusivamente por sí mismo. Tener un mundo propio es siempre el resultado de un arte, si bien no puede ser, en ningún sentido, una «obra de arte total». De todo esto hablaremos precisamente en estas páginas recogidas bajo el título de *Trabajo sobre el mito*.

La expresión «horizonte» no es únicamente un compendio de todas las direcciones de las que se puede aguardar algo indeterminado. Constituye también un compendio de las direcciones según las cuales se orienta la labor de anticiparse a las posibilidades o de ir más allá de ellas. En correspondencia con la prevención está la presunción. Al reparto de papeles siguiendo las pautas de la imaginación o del deseo le es lícito carecer de realismo, siempre que ello no afecte al centro de la supervivencia. Hasta en la teoría más tardía hay un conjunto de enunciados que siguen en pie sólo gracias a su irrefutabilidad y que forman toda una corte en torno a un núcleo fundamental de realismo imprescindible a tales enunciados, cuya refutación sería letal. Partiendo de esa forma de realismo, sigue siendo difícil de entender qué es, en el mejor de los casos, un residuo de lo aún no refutado y qué es la masa indiferente de lo irrefutable. Con vistas a la afirmación de una realidad de potencia superior se han ido abriendo paso, a lo largo de milenios, una historias que no pudieron ser contradichas por la realidad.

Independientemente del punto de partida que, en cada caso, se haya elegido, el trabajo de desconstrucción del absolutismo de la realidad habría ya comenzado. Entre los restos que dominan nuestra representación de la época temprana de la humanidad, acuñando su imagen de *tool-maker*, sigue siendo inhallable todo aquello que tuvo también que realizarse para hacer, de un mundo desconocido, algo conocido, para dar una visión panorámica de un área de datos desarticulados, incluyendo en ello lo que está tras el horizonte, inaccesible

a la experiencia. Ocupar el último horizonte, como el mítico «borde del mundo», significa anticipar los orígenes y las desviaciones de lo no-familiar. El *homo pictor* no es únicamente el productor de pinturas rupestres para prácticas mágicas de caza, sino también un ser que juega a saltar por encima de su falta de seguridad mediante una proyección de imágenes.

Al absolutismo de la realidad se le opone el absolutismo de las imágenes y los deseos. En *Totem y tabú*, Freud ha hablado de la «omnipotencia de los pensamientos» como la signatura del animismo arcaico. Recordemos que, tras el abandono del bosque, la vida se reparte entre la cueva y el territorio de caza al aire libre. El espacio cerrado permite hacer algo que el espacio abierto veda: el dominio del deseo, de la magia, de la ilusión, la preparación anticipada del efecto mediante el pensamiento. Pero no sólo a través de éste. El poder ilusionista de la magia reside menos en el pensamiento cuanto, más bien, en el «procedimiento». Quien se ajuste a una regla, cuyo significado y origen nadie (más) conoce, puede lograr un efecto exactamente determinado, no vinculado al lugar y al tiempo del procedimiento. Tal como Freud ha entendido la ley fundamental biogenética de Haeckel, aquel «animismo» filogenético guarda correspondencia, en su rasgo esencial de «sobrestima de los propios sucesos psíquicos», con el ontogenético «narcisismo». Éste es el presupuesto de un concepto de la realidad que hace surgir la conciencia de la misma a partir de la «manifiesta protesta de la realidad» contra el narcisismo. Un paso más en la construcción de ese estado de cosas puede consistir en representarse el absolutismo de los deseos y las imágenes como engendros surgidos, al principio, de la cueva, en ese aislamiento respecto al absolutismo de la realidad. La vinculación de un absolutismo con otro —llámesele magia o culto— no sería sino una confrontación secundaria procedente de un mundo propio ya estructurado y diferenciado. En la magia cinegética de sus imágenes rupestres, el cazador toma impulso, a partir de su cubículo, para un movimiento que abarca el mundo de fuera.

Introduzco aquí, con tiento, una dilucidación literaria proveniente asimismo de la situación de un absolutismo, si bien se trata de un artefacto tardío del mismo. En *Sobre los acantilados de mármol*, obra de 1939, Ernst Jünger difundía sus referencias a los acontecimientos de la época sirviéndose de una escenificación mítica. Tras la batalla de Alta Plana, en la que están representados los acontecimientos del 30 de junio de 1934 [liquidación de los radicales de las S. A.], el narrador toma la decisión de oponer resistencia sólo mediante un po-

der puramente intelectual, cosa que hace en la biblioteca y en el herbario. Frente a esta decisión, él y sus aliados habrían vuelto a caer «en ocasiones, como niños, en aquel mundo primitivo donde el terror es omnipotente». Seguía pareciendo que no se había logrado ejercer un poder puramente espiritual. El narrador lo fundamenta con una sola frase: «No conocíamos aún el poder total conferido al ser humano».

Así podría ser, aproximadamente, descrito lo asociado por mí al *status naturalis*, como algo previo al poder mítico: en aquél, la posibilidad de dominación del hombre no es aún conocida, revelada ni probada. Simultáneamente, el mito de *Sobre los acantilados de mármol* nos muestra que todo el dominio sobre la realidad ganado por el ser humano gracias a la experiencia de su historia y, en definitiva, al conocimiento, no ha conseguido quitarle de encima esa amenaza —y todavía más, esa *nostalgia*— de volver a caer de nuevo en aquel estado de impotencia, de volver a hundirse, por así decirlo, en su arcaica resignación. No obstante, para que este volver a hundirse en la resignación arcaica fuera no sólo posible, sino que se convirtiera en un compendio de nuevos deseos, antes algo tuvo que ser olvidado. Ese olvido es el trabajo de distanciamiento realizado por el propio «trabajo sobre el mito». Cosa que es una condición necesaria de todo aquello hecho posible del lado de acá del terror y del absolutismo de la realidad. Al mismo tiempo, es también una condición requerida para que el deseo —como de retorno al hogar— de volver a aquella arcaica irresponsabilidad de entregarse, sin más, a poderes que no pueden ser contradichos y a los cuales uno no necesita resistir pueda abrirse paso hasta la superficie de la conciencia. Veo como una forma de expresión, de suyo también mítica, de ese estado de cosas el hecho de que Ferenczi, en su «Ensayo sobre la teoría de la genitalidad», de 1924, asigne al trauma de nacimiento el deseo de retorno al seno materno, un deseo que, en el acto sexual, tiene que darse por satisfecho con un cumplimiento simbólico.

El ser humano sigue estando siempre del lado de acá del absolutismo de la realidad, pero sin llegar a lograr del todo la certeza de haber llegado, en su historia, a la cesura en que la supremacía de la realidad sobre su conciencia y su suerte se haya trocado en la supremacía del propio sujeto. No hay criterio alguno para este giro, para este *point of no return*. A aquellos que se veían a sí mismos como usufructuarios —no rebasables— de la ciencia y la ilustración, la Edad Media se les aparecía aún como una especie de mundo ancestral de poderes indomados e indomables que no eran sino nombres y destinatarios de una situación de desamparo. Fue el absolutismo teológico-

co —sin las suavizaciones de sus instituciones encargadas de administrar la gracia— lo que hizo que la Edad Media apareciera, para una mirada retrospectiva lanzada desde el acto fundacional de la Edad Moderna, como una época oscura. El mismo Goethe apenas si quería creer al Romanticismo capaz de sus primeras correcciones respecto a esta autoconciencia histórica y al pasado que le correspondía. El 21 de abril de 1831 escribe en su Diario: «[...] en los siglos en que el hombre no encontraba fuera de sí mismo sino horror, tenía que darse por dichoso de que se le remitiera hacia su interior, para, en vez de los objetos de los que se le había privado, crear él mismo, en su lugar, fantasmagorías [...]».

Lo que el gran observador echaba totalmente de menos en la redescubierta pintura gótica era la visión de la naturaleza; y, en consecuencia, cualquier rasgo de la metafísica que casaba con ella, el panteísmo. Con todo, el politeísmo, que Goethe ve presente, de forma aminorada, incluso en el mundo de los santos, tiende un puente a esa perplejidad de no poder, por falta de visión de la naturaleza, ser panteísta en dichos siglos, sin renunciar, con ello, a las imágenes fantásticas. Al último de esos mundos previos al advenimiento del propio se le habría «privado», según la anotación de Goethe, de los objetos; no se necesitaba sino sustituir la expresión por esa otra de que éstos no habrían sido ni siquiera adquiridos para que el racionamiento fuera referible a toda época temprana de la humanidad. Lo que queda es aquel dispositivo de imágenes para hacer frente al horror, la conservación del sujeto gracias a su imaginación, frente a un objeto aún inexplorado. En todo ello no se advierte ni una pizca de teoría, sino el grado de superfluidad de la misma —sin que tengamos en cuenta el esfuerzo que deberá invertir posteriormente el metafísico de la Estética para hacer otra vez de ella algo superfluo.

La contradicción que parece introducirse aquí en la construcción del concepto arcaico de realidad —por un lado, absolutismo de la realidad, por otro, omnipotencia de las representaciones— se repite en la descripción del sueño. El sueño significa una pura impotencia respecto a lo soñado, una desconexión completa del sujeto y de la capacidad de disponer de sí mismo en medio de imágenes extremadamente proclives a un estado de angustia; pero, al mismo tiempo, el sueño es un puro dominio de deseos, que hace del despertar una suma de todos los desencantos, por muchas censuras a las que haya estado sometido el mecanismo psíquico del sueño. Volar en sueños —fórmula nietzscheana para designar algo que él considera una prerrogativa suya— es la metáfora del fútil realismo presente en la más intensa ilusión de realidad.

Los sueños serían los fieles intérpretes de nuestras inclinaciones, escribió Montaigne; sin embargo, tendríamos que aprender que los intérpretes precisan, a su vez, de un intérprete teóricamente refinado para comunicarse con nosotros. Puesto que aquí únicamente tratamos de aclarar la presunta contradicción de la hipotética construcción del *realismo* arcaico, permítasenos recurrir a un ingenioso *aperçu* de Stanislaw Jerzy Lec: «Hoy por la noche he soñado con Freud. ¿Qué significa esto?». Sólo secundariamente el significado del sueño será lo que acaso lo vincule con el mundo del hombre primitivo; lo que hace, primariamente y ante todo, es dar accesibilidad a un valor límite del estado de postración de la realidad.

Hasta en las escuelas filosóficas —según Plutarco en su relato biográfico de Pericles— se contaba la historia de cómo éste acabó con la angustia provocada por un eclipse solar. Cuando en la Guerra del Peloponeso se disponía a zarpar con ciento cincuenta naves para sitiar Epidauro, de pronto se apagó la luz del sol. Todos fueron presa del terror. Evidentemente, en este eclipse, datado, a más tardar, el 3 de agosto del 431 a. C., no servía de nada el ejemplo dado por Tales de Mileto, cuando, mediante su predicción, privó a un acontecimiento así de su contenido ominoso. El medio empleado por Pericles para hacer entrar en razón al piloto de su nave, que de pura angustia no sabía qué hacer, fue cubrirle los ojos con su manto y preguntarle luego a ese hombre que había quedado a oscuras si todavía creía sentir un terrible infortunio o el presagio del mismo. El marinero tuvo que negarlo, y Pericles le liberó por completo de la angustia al preguntarle dónde estaba la diferencia entre aquello que, aquí, le había sucedido a él y lo que allá le sucedía al sol, si no en que el sol era oscurecido por un objeto más grande que un manto.

«Esta historia es relatada en las escuelas de los filósofos», concluye Plutarco, y en ello se advierte cómo la filosofía se interesa por más cosas que por andar admirando el cosmos. Con todo, no se puede tampoco pasar por alto el rebote, de índole retórica, de la anécdota frente a las posibilidades de la teoría a la hora de liberar al hombre de la angustia, pues mientras que el estadista ateniense cree aducir una pequeña muestra de aclaración modélica, probablemente el piloto se habrá ya tranquilizado —diríamos paradójicamente— por el hecho de *no* percibir ya el oscurecimiento solar, pudiendo, entonces, dejarse persuadir por aquella sencilla exhortación. Pero la anécdota ilustra todavía más: la línea fronteriza entre el mito y el *lógos* es imaginaria, lo cual hace que no podamos dar por zanjada la cuestión sobre la función del *lógos* del mito en la elaboración del absolutismo de

la realidad. El mito mismo es una muestra del trabajo, de muchos quilates, del *lógos*.

Puede que la magia fuera capaz, al principio, de producir la benéfica ilusión de que el ser humano debía hacer, para las condiciones que requería su vida, más de lo que sus capacidades podían realmente demostrar. Antes de nada, lo que había que hacer es determinar y nombrar las distintas direcciones de donde se podía aguardar una acción benéfica o atroz. Tenían que hacerse tangibles las instancias de las cuales se podía implorar favor o apartar el enfado. Ver acciones en las apariciones de fantasmas no constituía una mera metáfora. Entre las representaciones fundamentales en las que se manifiesta la historia del hombre hasta las épocas documentadas se cuenta la de que la percepción de su interés por la realidad —antes de apuntar siquiera un atisbo de realismo— se ha desenvuelto, de principio a fin, en el plano de la ilusión, que ha sido defendida sin ser considerada como ficción. El vasto campo de prácticas medicinales proporciona suficiente material; pero, en principio, tampoco habrá que ver algo distinto en el fomento cultural de poderes y potencias. La angosta zona en que tiene lugar un comportamiento realista está circundada siempre por un amplio campo de sugerencias de acciones y operaciones posibles. El peso de probar hasta dónde llegan los límites de influenciabilidad del mundo corría siempre a cargo del fracaso, tratándose sólo de un fracaso para el que no hubiera ninguna otra solución colateral de cuál había sido su motivo, lo cual raramente ocurría. Esta presunción conllevó un comportamiento según el principio del como-si, que se iba autoenriqueciendo con el tiempo, y cuyo éxito estribaba en su incuestionabilidad, pasajera o definitiva. La humanidad ha vivido la mayor parte de su historia, ocupando con ello el mayor volumen de su conciencia, de supuestos *irrefutables*, y acaso siga haciéndolo así aún hoy día —se trata de una sospecha no susceptible de prueba.

Según la fórmula nietzscheana, lo característico de todas las mitologías es haber interpretado el acontecer como un obrar. Pero no se trata, primariamente, de una explicación de los fenómenos, como puede parecer si lo acercamos a la categoría de la causalidad. Con toda seguridad, lo primordial y prematuro era el interés puesto en lo susceptible de ser implorado, con fines de asistencia o alejamiento, y en toda forma de influenciabilidad, e incluso en algún tipo de certeza, con tal de que no fuera la de la envidia o la enemistad.

Todavía Epicuro nos ha hecho ver, mientras desplaza el mundo de los dioses a los espacios intercósmicos, que había algo que encadena-

ba el interés del hombre a ellos y que seguía recomendando —transcendiendo la más sobria visión del mundo del atomismo— admitir su existencia. Cuando escribe, en su carta a Meneceo, que sería mejor adherirse al mito de la existencia de los dioses que convertirse en esclavo de la necesidad de los físicos, lo hace sopesando lo que es o no favorable en el desmantelamiento del absolutismo de la realidad. Aún no hay rastro alguno del schilleriano «arco suave de la necesidad», cuyo «disparo» amenaza al hombre; algo así constituye una figura de bella resignación, que presupone un reblandecimiento de la dureza de las leyes físicas mediante las de la ética. En cambio, es más afín al concepto fundamental del atomismo antiguo ver en el «azar» una posibilidad, al menos para el que supiera evitar los riesgos de la naturaleza y permaneciera, en vez de salir a lo salvaje, en el «jardín». Por algo es el jardín el hogar de la escuela de Epicuro.

Los dioses de Epicuro son más que seres simplemente tolerados, meros supervivientes. Son concebidos según el ideal del sabio, que no se preocupa por lo que sean, en realidad, los mundos, dado que ha comprendido que las posibilidades cósmicas no le conciernen a él. Los metacosmos, en cuyos intersticios absolutamente vacíos siguen viviendo los antiguos dioses del Olimpo, son como una forma de superar el cosmos de índole platónico-estoica: la idea —si se nos permite llamarla así aquí— de que aquello que hace y constituye los mundos no puede referirse a nosotros ni concernirnos, lo cual significa una despotenciación total de su realidad. El sabio de Epicuro vive como si fuera un dios, cosa que sólo es posible, de suyo, dejando de lado el realismo. No obstante, el hecho de tener una representación de tales seres divinos acósmicos implica ya, inevitablemente, una dosis de realismo. Pues, según el concepto de conocimiento de esta filosofía, el sabio no podría saber jamás qué es lo que significa vivir de espaldas a los mundos sin tener que cargar con su realidad si en el espacio vacío no hubiera realmente dioses, cuyas imágenes aladas llegan hasta él. Tras esta agudeza final del antiguo politeísmo, sólo el panteísmo moderno empezará a ofrecer de nuevo una solución que, de creer a Heine, prometería, o incluso confirmaría como realizada, «la reentronización del hombre en sus derechos divinos».

El mito no habría podido ni siquiera soñar con algo parecido, si se nos permite formularlo así. En su empeño de desmontar el absolutismo de la realidad hizo, a partir de un informe bloque de poderío opaco —que estaba sobre el hombre y contra el hombre—, un reparto en multitud de poderes que competían entre sí y hasta se invalidaban mutuamente. Ya desde tiempos primigenios el hombre se vio favore-

cido no sólo por la posibilidad de protegerse de uno de los dioses recurriendo a otro, sino también por el hecho de ver a tantas divinidades ocupadas y enredadas entre sí. Visto desde la óptica de la historia de las religiones, significa que algo anteriormente inhóspito e inmanejable, de una extensión difusa, quedaba confinado en enclaves con límites estrictamente sancionados.

En ellos creyó Rudolf Otto reconocer «lo numinoso» en su forma primitiva. Al hacerlo, partía de la concepción antropológica de todo lo apriórico en las escuelas kantianas de Fries y Nelson. Si seguimos las huellas de la construcción de un absolutismo genuino de la realidad, los fluidos que en Otto son nombrados como *mana*, *orenda*, *manitu* y *wakanda* se habrán de ver, más bien, como restos y reliquias de aquel aura de superpotencia e inaccesibilidad que circundaba originariamente los fenómenos del mundo.

Lo que es y continúa siendo «tabú» tendría, entonces, que representar —concentrado en sí mismo y como *pars pro toto*— la coloración de conjunto de un algo indeterminado e inamistoso inherente al mundo en sus orígenes, probablemente con una serie de simulaciones ocasionales, aquí o allá, al servicio de lo existente. Como otras fuertes sanciones, el tabú constituiría la exageración puntual de aquel inclemente enojo con que el mundo acogiera una vez al hombre. Sería, si se quiere decir así, su conjura «simbólica» para procurarse en la actualidad su acotamiento en zonas reservadas y su inserción en los intersticios de la cultura. Con el temor y la reverencia que exigen tales enclaves se paga el peaje por la contrademanda de domesticación de la totalidad.

Si seguimos el aspecto de «lo numinoso» considerado en la historia de las religiones y no vemos en ello la forma ya institucionalizada de reducción del absolutismo de la realidad —aquella pura resistencia a la vida y desgana de servir al ser humano, al «diletante de la vida», como le llamara Max Scheler—, abordaremos la «política» humana en relación con una realidad que se le opone en un estadio ya demasiado tardío. Se nos antoja poco casual el hecho de que el mito griego haya buscado traducir la extrañeza como cualidad del mundo en una configuración óptica, sin rozar apenas lo háptico, lo táctil. Entre las Gorgonas, surgidas, antes ya de Poseidón, de un mar reactivo a toda forma determinada y de sus monstruosos dioses y que habitaban en el vago borde del mundo, más allá del Océano, es en Medusa, con su mirada letal y petrificante, donde se ha condensado, de un modo casi proverbial, el carácter de lo inaccesible e insoportable: Atenea, muy lejos ya de esas características e inclinada a la dulzura y

benevolencia cultural, tiene que procurarse, a través de Perseo, la cabeza de la Gorgona a fin de fortalecer, con ella, su armadura. Para hacerlo, el héroe siguió al pie de la letra su consejo de no acercarse a la Gorgona si no era guiándose por su reflejo en el metal de su propio escudo.

Las artes figurativas no han puesto de relieve, en esos horrores primigenios, más que su aspecto lastimoso y plañidero. Con ello, han alimentado el recóndito pensamiento de que tras esa verbal acumulación de cosas terribles podría ocultarse un sentimiento de envidia hacia una hermosura muy especial. No es cosa de discernir aquí qué es lo que, en ello, constituye un puente hacia su estetificación o una disculpa de la misma. Al final del camino está su recepción en el canon. Cuando Ludwig, el príncipe heredero bávaro, adquiere el alto relieve de la Medusa en la *palazzo* Rondanini, de Roma, Goethe recibe, en 1825, un vaciado de la misma como regalo y lo agradece con estas palabras: «Hace ya casi cuarenta años que echo en falta la vista, en otro tiempo, habitual, de una obra que, para nosotros, señala hacia los conceptos más altos, tal como se desarrollaron en la realidad cotidiana de la Antigüedad». Se sentía, con la reproducción de «ese soberbio tesoro, sumamente feliz». Tenía ante él la —tanto tiempo codiciada— «obra de arte perteneciente a la más primitiva época mítica», una obra de arte que, pese a ser considerada «terrible por sus efectos nefastos» a él le parece «beneficiosa y saludable».

Para Goethe, la cabeza de la Medusa significa el triunfo del clasicismo: la superación del horror de los tiempos primitivos no ya mediante el mito ni la religión, sino mediante el arte. Cuando experimenta esa «cercanía, que tan ansiosamente había esperado», allí mismo, en su propia casa de Frauenplan, constituía ya un recuerdo lejano que él mismo hubiera vivido en Roma frente el *palazzo* Rondanini, contemplando con frecuencia esa máscara marmórea, «de maravillosa exquisitez», que le observaba con una mirada «que, lejos de petrificarle, vivificaba, de una forma suprema y esplendorosa, su sentido artístico», como escribe a Zelter en 1826.

Se trata de un paradigma único del *trabajo sobre el mito*, que puede haber comenzado con lo apotropeico* de la designación de nombres. Franz Rosenzweig hablaba de aquella «irrupción del nombre en el caos». Sin embargo, puede que el término «caos» comparta ya demasiado de lo conocido a partir de los mitos y cosmogonías, como si

* Neologismo procedente del griego *apotrópaiois*, «que aparta los males», «tutelar». (N. del t.)

éstos fueran los fósiles de la historia de la humanidad. Por tarde que haya ocurrido, lo que hemos recibido mediante los nombres que se nos han transmitido es ya una muestra de superación —a la que se le dio una figura y un rostro— de un antes que se nos escapa. Lo así operado podría ser denominado el advenimiento de una especie de «capacidad de apelación». Ésta abre el camino a una influencia de tipo mágico, ritual o cultural. A su vez, en la interpretación de las instituciones, prácticas y rituales, el poder que se piensa que hay en ellas se encuentra imbricado en una historia que, por su naturaleza, muestra, al menos ocasionalmente, una mayor condescendencia. Toda historia es, para el poder puro y duro, un talón de Aquiles. Hasta el dogma de que el «mundo» tiene su creador, apenas formulado, se vio obligado a justificar el hecho de que su obra recibiera una historia.

El poderío histórico del mito no se basa en los orígenes de sus contenidos ni en el territorio que irrigan sus materias e historias, sino en la circunstancia de que, por sus procedimientos, por su «forma», él ya *no* es otra cosa. Yo no diría jamás que la «fe de los helenos» consiste en creer que la historia de los dioses de Homero y Hesíodo constituye un «epílogo» de la de otros dioses, que están detrás de ellos o se han convertido en ellos. Se podría mencionar aquí la formulación de Edward Lehmann, en el sentido de que el destino del mito sería ser superado, si bien me temo que esto tiene una connotación que le resulta fatal. Mucho más importante, sin comparación, será describir al mito como una manifestación ya de superación, de distanciamiento, de amortiguamiento de una amarga seriedad anterior.

Al tratar las transformaciones del trato con el entorno no se debiera pensar únicamente en actitudes de veneración y petición de clemencia, sino también en otras de desafío, de una coacción determinante e incluso de un tipo de engaño insidioso similar al de Prometeo y demás figuras de engañadores de alcance universal. Hacer que el dios soporte la imprecación, la burla y el culto blasfemo significa tantear —y, en lo posible, desplazar— los límites en los que se asienta su poder. Entre el amplio repertorio de formas de coacción a que se recurre frente a un poder tal que todo consiste en cerciorarse del mismo están las siguientes: irritar al Salvador de modo que se vea obligado a venir, o exacerbar la maldad hasta tal punto que Él mismo deje de tener por un comportamiento responsable el hacerse esperar, o bien probar, hasta las heces, con el pecado, si la gracia es absolutamente determinante. En círculos gnósticos, grupos de pecadores desganados intentaban estimular, mediante impías orgías y siguiendo las reglas del Dios del mundo, a su otro «Dios desconocido» a que se de-

cidiese por un acto escatológico. Quien encuentre la ley que preside su reducción a la miseria verá cómo todo se encamina hacia un punto en que sólo le queda la posibilidad de hacerse distinto.

Al lado de esto, la frivolidad no es más que una salida débil, un medio de lograr una distensión antropomórfica en el mito: se puede decir o hacer esto o lo otro sin que a uno le parta un rayo. Se trata de un grado previo a la sátira ilustrada, a la secularización retórica, un medio estilístico al que recurre un espíritu aún inseguro de su carácter ilustrado. Por decirlo así: antes de dar definitivamente por muerto a lo sacrosanto se puede hacer como si ya no existiera, sin que, por ello, le lleven a uno todos los diablos. Que el diablo goethiano no pueda llevarse ya consigo a Fausto —como lo había hecho el de Marlowe— representa también una muestra del «trabajo hecho sobre el mito», una prueba de benevolencia, grata a los tiempos modernos, por parte de potencias que antaño habían sido conjuradas. El modelo de «virtudes» de la época se vende bien. Al fin y al cabo, para representar su papel, el revolucionario no necesita sino colgarse de la cola del caballo policial, demostrando, de este modo, a los compañeros que vacilen: ni pisa ni muerde; ha sido adiestrado, propiamente, para no hacer nada.

Los míticos dioses de los griegos son censurados por los filósofos a causa de su inmoralidad y se ven excluidos del trato con la razón. Sin embargo, su inmoralidad no es más que el reflejo tardío de un comportamiento que no ha de ser medido según pautas humanas, aunque sin tener, por ello, la condición de un cortocircuito total y de algo absolutamente inescrutable: al menos, la cuestión de la frivolidad no tiene aquí entrada fácil. No obstante, no fue otro el frente de la razón, donde uno se creía profundo y superior. Los literatos de los primeros siglos del cristianismo anticiparon, en un plano retórico, mucho de lo que, posteriormente, iba a sacar y poner en juego la Ilustración moderna. Así Tertuliano, que daba rienda suelta a su desprecio con una potente formulación que aparece en su tratado a los paganos, de principios del siglo III: «¿Debe uno reír o enojarse cuando son tomados por dioses seres que ni siquiera tienen derecho a ser hombres?». He aquí la formulación más concisa de lo que es una mirada retrospectiva sobre el mito por parte de aquellos que sacan provecho de su supuesta absurdidad.

Por otro lado, ésta es una formulación que revela una incompreensión total respecto a todo lo aportado por el Panteón. También en esto la arrogancia de aquella nueva época anticipó lo que sería añadido después por su sucesora ilustrada. No hay cosa más instructiva que

ponerse a observar en la historia ese juego concomitante de «superaciones definitivas» de lo absurdo y lo abstruso, para, al menos, aprender que no se trata de algo tan fácilmente superable.

Si queremos seguir con el humor furibundo de Tertuliano, podríamos decir que los dioses fueron, ciertamente, como no les *está permitido* ser a los hombres, pero antes de nada, también como los hombres no *pueden* ser. Sólo tardíamente es su inmoralidad lo que hace de ellos objetos cualificados de la sátira y la comedia, para gozar con la representación de su no ilimitado poder: los dioses no solamente necesitan, para seducir, del insidioso engaño de las metamorfosis, sino que incluso se obstaculizan entre ellos para impedir la ejecución desenfrenada de sus deseos y caprichos, cosa aplicable ya a la exposición de la situación de partida de la *Ilíada*, con todos los matices de la distribución de fuerzas aportados por las historias anteriores a las que se relatan.

El sacerdote de Apolo, enojado por el robo de su hija, incita a su dios a castigar a los que, acto seguido, no tienen más remedio que quitar al airado Aquiles su botín, devolviéndola a su padre. El ofendido Aquiles se dirige a su madre Tetis, antaño prometida de Zeus, quien había renunciado a ella y la había casado con Peleo. Aquiles pide a su madre que se digne a impulsar al Olímpico a que castigue a los aqueos, por haberle quitado al *hijo de ella* algo a causa del sacerdote de *su* hijo Apolo. La relación madre-hijo en Tetis tendría más peso que la relación padre-hijo en Zeus con respecto a Apolo. Y, sobre todo, es más fuerte que la relación de Zeus y Hera, enfadada con los troyanos —como protectora del matrimonio que es— por el robo de Helena y que no puede admitir que se injurie a los griegos. Y aun hay otra cosa que entra en juego: siendo, como era, Hera, poderosa en su inviolabilidad, había participado en una antigua conjura contra Zeus, al lado de Poseidón y Atenea. En esta ocasión, Tetis había salvado el trono de Zeus llamando al potentísimo y fanfarrón Briareo, uno de los hecatónquiros. Independientemente de cómo se estratifique —desde el punto de vista de la historia de las religiones y de su ubicación cultural— la serie de relaciones que están detrás de ese estado inicial de la *Ilíada*, el reparto de poderes, en esa fase de desmantelamiento del absolutismo de la realidad alcanzada por la poesía épica, da pie ya a algún tipo de serenidad que no guarda proporción alguna con las secuelas que se derivan para troyanos y aqueos en aquel escenario bélico.

La Ilustración, que no quería ser de nuevo el Renacimiento y que daba por decidida la lucha entre la Antigüedad y la Modernidad, no

podía perdonar al mito su frivolidad, como tampoco a la teología cristiana la seriedad de su dogmatismo. E intentaba dar de lleno contra este último disparando contra aquél, por ejemplo en la disputa en torno al enmudecimiento de los antiguos oráculos al principio de la era cristiana, librada por Fontenelle de una forma, incluso literariamente, normativa. Una analogía del sacrificio de Ifigenia, exigido a Agamenón y consumado por él, la veía él, y con más motivo, en el Dios que pide al patriarca Abraham el sacrificio de su único y tardío hijo Isaac y que sólo interrumpió su ejecución cuando quedó demostrada la obediencia del padre. Para la crítica moral, tanto del mito como de la Biblia, importaba poco que, en un caso, la diosa Artemisa hubiera librado del sacrificio a la virgen consagrada a ella y, en el otro, Dios hubiera reconocido la obediencia de Abraham y reemplazado la institución del sacrificio humano por el sacrificio animal. Mucho más importante es que, de forma indirecta, era a Dios Padre al que esa historia se refería y el que resultaba tocado, un Dios incluso que iba a ser capaz, según el dogma, de algo increíble: mandar que se le ofreciera el sacrificio de su propio Hijo, para compensar así una transgresión frutal relativamente modesta.

La Ilustración ha visto y valorado todo esto con la mirada puesta en el *terminus ad quem*; era incapaz de poner la vista en el *terminus a quo*, incapacidad que pagará con su derrota frente al historicismo. La pieza favorita donde ejercía su crítica moral del Dios bíblico, la escena del sacrificio en el monte Moriah, la estudiaba la Ilustración desde la perspectiva de una inmoralidad casi consumada y, conforme a sus propias máximas, ya cometida. Una inversión del aspecto temporal habría dejado la mirada más libre, permitiendo ver unos límites en los que, a través de milenios, había quedado definitivamente desglosado lo que es posible y lo que es usual precisamente porque ese deseo divino que se contradice a sí mismo representaba plásticamente el antes y después en una *única* escena.

Nada habría podido hacer resaltar de forma tan enfática lo que, en adelante, ya no sería posible como lo hizo la continuación del relato de esta historia a través de las generaciones, las cuales querían estar dispuestas, una y otra vez, a buscar para su Dios el sacrificio de más peso y eficacia, tan pronto como Él no era como se esperaba que fuese y no cumplía los deberes de la alianza. Incluso detrás del sacrificio en Áulide, que quiere forzar la aparición de un viento favorable para la tropa griega de camino hacia Troya, está la historia, tan antigua como la humanidad, de los sacrificios humanos —cuyos últimos vestigios no faltan ni siquiera en un tipo de tradición como ésta, reiterada—

mente depurada por la aversión de sus descendientes hacia estas cosas—. Hasta la propia Ifigenia, trasladada por Artemisa al país de los Tauros, todavía toma parte allí, en su condición de sacerdotisa de la diosa, en sacrificios humanos, lo cual es, justamente, una indicación de que algo así sólo seguía siendo posible en el lejano país de los escitas. Herodoto incluso llegó a nombrar a Ifigenia diosa de los tauros, a la que éstos ofrecen los aborrecibles sacrificios de los naufragos y prisioneros griegos. Por tanto, el que Orestes y Pilades deban secuestrar la estatua de madera de la Artemisa de Taúride y que Ifigenia les ayude en su tarea es un acto de domesticación helénica. Ifigenia declara al rey Toante que la diosa no ha querido a esos hombres como víctimas y que, en su lugar, deseaba una ofrenda de corderos.

Para la función de la renuncia institucional a los sacrificios humanos es instructivo tener en cuenta la versión espartana del mito. Orestes habría traído la estatua de Artemisa a Esparta, donde se hizo coronar rey; el ídolo habría traído consigo el rito de los sacrificios humanos, hasta que Licurgo, el legislador de Esparta, acabara con ello, claro que al precio de azotar a los muchachos espartanos, para poder ofrecer así, a la sed de sangre de la diosa, al menos el olor de la sangre en ese rito de iniciación. En lugar de la ofrenda de la vida humana aparece la de una obediencia absoluta, tanto en el mito del Estado espartano como en la historia de los patriarcas —una obertura a la donación de la Ley en el Sinaí y al concepto paulino de la fe—. En cuanto significa una limitación de las desenfrenadas peticiones de favor ante la divinidad, la negación del sacrificio humano sólo pudo ser institucionalizada cuando se pudo evitar que pareciese que, con ella, quedaba rebajado el umbral de los derechos divinos. Hacer menos de lo hasta entonces usual podía, fácilmente, como una ofensa a Dios, caer en descrédito.

En el volumen segundo de *Elementos de psicología de los pueblos* (1904), de Wilhelm Wundt, nos encontramos con la siguiente definición, muy pagada, ciertamente, de sí misma: «El mito es un afecto convertido en representación y acción». Considerar el afecto como un potencial inespecífico de cuya transformación podía surgir toda un área cultural está en correspondencia con la orientación de la época hacia las representaciones energéticas. El concepto freudiano de «sublimación», introducido por él en 1908, pertenece a esa misma metafórica dominante. No obstante, la definición de Wundt está poco interesada por lo que allí se denomina, como magnitud dada de antemano, «afecto», la cual no representa para él más que el «otro lado» de su balance energético. Hubo que esperar a Rudolf Otto, en 1917, para que ese

lado afectivo fuera descifrado, aprovisionándolo con nombres de una persistente eficacia.

Con todo, el peligro, también en éstos, está en anticipar el fenómeno que debe ser explicado. Si, en cambio, se toma el afecto como una excitación ya no especificada, entonces aparece su indeterminación respecto al hipotético *status naturalis* de aquel absolutismo de la realidad del que hablamos. Tal afecto representaría, entonces, una peculiar situación de atención, una atención que tuvo que aparecer en lugar de un afinado sistema de adaptación basado en la exigencia y el rendimiento, a fin de posibilitar, en la antropogénesis, el cambio del espacio vital prehumano. La atención, que diferencia la observación de la percepción, queda estabilizada, de la forma más rápida, por ese afecto.

Sólo cuando se trata de estar en guardia ante lo invisible y de evitarlo observando sus reglas, ese afecto viene a ser como una pinza que abarca una serie de acciones parciales que trabajan, todas ellas, contra el absolutismo de la realidad. La intencionalidad, la coordinación de las partes con el todo, de las propiedades con el objeto, de las cosas con el mundo puede que constituyan aquel enfriado estado de agregación de rendimientos originarios de conciencia que llevaron fuera del mero engrapado estímulo-reacción, siendo, al mismo tiempo, resultado de ese éxodo. En esto, no le falta razón a la representación clásica de que el sentimiento es una pretanteante falta de claridad del espíritu. No sólo la impresión y la percepción poseen este esquema de ejecución, sino incluso los nombres, personajes e historias, los rituales y las prácticas, engrapado todo ello mediante una afectiva y todavía indeterminada estructura de un poder superior, a la que Rudolf Otto adjudica la cualidad de lo numinoso.

El discurso sobre los comienzos es siempre sospechoso de haber caído en el delirio de lo original. Nada de lo que aquí hablamos quiere retornar a ese comienzo donde tiene su convergencia. Todo se mide, más bien, por su distancia con respecto al comienzo, por lo que es más prudente hablar, más que de «orígenes», del «pasado lejano». Éste no sería una época de omnipotencia de los deseos, que sólo chocando con la resistencia de lo que no se doblega ante ningún deseo habría llegado a condescender, aviniéndose a un compromiso con la realidad. No podemos sospechar allí más que la existencia de la única experiencia absoluta que hay: la de la supremacía de lo otro.

Lo otro aún no es, preferentemente, *el* otro. Sólo a medida que aquello es interpretado por éste, lo neutro explorado mediante la metáfora de un *alter ego*, comienza una interpretación del mundo que

imbrica al hombre que experimenta en la historia del otro experimentador. De golpe, ve una parte de la naturaleza caracterizada como un territorio de caza o un prado de ese otro y entiende esto como una confrontación posible, que es evitada o buscada en su relación con el dominio del otro y que impone una serie de prestaciones compensatorias, devoluciones, obligaciones de buen comportamiento, búsqueda de favor, intercambio de gestos. Quien toque o traspase el horizonte del otro choca con él a través de su nombre, en donde él ha delegado su presencia.

El nombre con una función mágica tiene que ser incomprensible y todavía en el mito gnóstico, e incluso en las corrientes subterráneas de la época moderna, proviene de lenguas apartadas o muertas. Probablemente no esté siempre justificada la poca estima que en la historia de las religiones se tiene a los nombres alegóricos de dioses, como si se tratara de una composición tardía, en lo que, sobre todo, los romanos, con su relación no autóctona con el mito, estaban llamados a ser maestros. Las personificaciones alegóricas son apreciadas como una prueba de la penetración en la funcionalidad del mito: Clementia es inventada para impedir que Justitia llegue a sus últimas consecuencias. Tales nombres significan una inserción en el sistema, ya ensamblado, del reparto de poderes, y constituyen un corolario de la idea del «Panteón».

Una vez que *lo* otro es sustituido por *el* otro, comienza la labor de la concepción fisiognómica del mismo, función que ejerce también, justamente, alguna típica figura animal, con formas de comportamiento y propiedades que resultan familiares. Éstas determinan la modalidad del trato con él. La construcción de su historia prepara la ritualización de las formas de comportamiento de todos los participantes. El culto es el esfuerzo que hace el más débil por ser, en ello, modélico. Lo otro, convertido en el otro, ha de tener sus otros, y los tiene en otros dioses, y también en los dioses de los otros.

Tan pronto como un dios adquiere una «característica» —en lenguaje filosófico, una serie de atributos que determinan su *esencia*—, los otros se hacen ya potencialmente prescindibles para definir la seguridad que inspira por la limitación que éstos hacían de su poder. Luego se describe su identidad como su «fidelidad», que da rienda suelta a su poder contra otros que no se identifiquen con él y sus compañeros de alianza. Él es digno de confianza si se siguen sus condiciones, constitucional conforme a su propia Ley, mediante la cual se ha autodeterminado incluso en el uso de su poder. Su unicidad se convierte en la consecuencia de este hecho; unicidad que excluye que

pueda ser relatada una historia suya con otros, fuera de aquella que Él tiene con los hombres que son competencia y elección suyas.

Un Dios así, un Dios de la fidelidad puede vigilar «celosamente» para mantener la exclusividad de su influencia y dominación; que alguien se le sustraiga o le sustraiga alguna cosa constituye una transgresión absoluta contra Él mismo. La afirmación de que Él es el único se convierte en el primer artículo de su «dogmática». Su historia con los hombres se basa en la capacidad de hacer un contrato; quien es fiel a sus condiciones puede estar seguro de sus promesas. La duda empieza a surgir cuando se plantea la cuestión de si esas condiciones pueden ser satisfechas por el hombre. Éste es el camino que lleva del Dios de Noé, el del arco iris, y el de Abraham, el de la renuncia al sacrificio humano, hasta el de Pablo, cuya Ley había sido incumplible, cosa que obligó a encontrar una nueva forma de ilegalidad constitucional.

Determinar un concepto límite del carácter único de esta experiencia del poder supremo dentro de un primer esquema de formas de elaboración de la experiencia primitiva de ese poder puede considerarse como una «variación libre» sobre el tema, como una pieza de análisis fenomenológico. Entre los atributos «esenciales» de aquel Otro, el de la supremacía podría presentarse asociado a una inclinación incondicional hacia el hombre. La expresión que de esto da la primera Epístola de san Juan, al decir que «Dios es amor», constituiría la base de la insoluble vinculación de la experiencia de esa supremacía y la certeza de la salvación. Si, luego, intentamos determinar cómo podría elevarse a la condición de certeza esa conjunción con el amor, una autovinculación, en definitiva, del propio poder, entonces nos vemos obligados, antes de toda dogmática fáctica de cualquier teología, a desembocar, a través de ese modelo de alianza y contrato, en un realismo absoluto del papel de la determinación del favor divino respecto al hombre. El hecho, definitivo e irrevocable, de que el hombre sea bien visto por Dios encontraría su sanción realista en el convencimiento de que Dios mismo aparece en los dos lados de la relación: como pura supremacía y como pura impotencia. Este premodelado, fruto de una especulación apriorística, lo ha acabado la historia del dogma cristiano con la inmersión cristológica del Hijo de Dios en la naturaleza humana.

La cristología cuenta la historia que tiene que haber ocurrido necesariamente para otorgar a Dios un interés absoluto por el *human interest* como algo indisoluble y sin considerar la reciprocidad de un contrato satisfecho. Es verdad que la adopción de la antigua metafísica por parte del cristianismo prohibía a la teología pensar hasta el

final ese pensamiento fundamental del interés absoluto de Dios por el interés del hombre, al verse obligada a aceptar la autarquía e invulnerabilidad esenciales de los dioses. Pero el volumen de oposición de la idea central cristiana a este postulado se va abriendo paso por todos los intersticios de su sistema dogmático. Ejemplo de ello lo encontramos, en la escolástica medieval, en el capítulo de los «sacramentos»: éstos son unos medios coactivos dispuestos por el propio Dios contra sí mismo, la realización de su interés absoluto por el hombre frente a su propia voluntad, por mucho que se quiera motivarla. Ninguna teoría del mito, si ha de dar a entender lo que ha ocurrido, puede perder de vista esta perfección de convergencia en la superación de sus propios medios.

En el caso de que se me tome a mal esta interpretación de piezas teológicamente centrales de la tradición cristiana, no me queda sino replicar que sólo bajo el dictado de la metafísica pagana —que no es el mito mismo, pero sí transcripción suya— se puede impedir admirar la concesión a los hombres de las artimañas de las que la teología ha hablado tan largo y tendido y de las que tiene que seguir hablando siempre que se trate de que el hombre ha de afirmarse, con su Dios, contra su Dios —en lenguaje del místico: como el Dios que se ha hecho frente al Dios que no se ha hecho—. Uno debería poder percatarse ya aquí, por lo que eso indica, de que el «tremendo apotegma» de Goethe estará en el centro del desarrollo de este ensayo.

La metafísica, que había de impedir que la teología cristiana llevase hasta las últimas consecuencias el pensamiento del absoluto interés de Dios por el hombre, había surgido del hartazgo de lo mítico y el rechazo de la regresión mítica. La teología medieval no pudo congratularse mucho del gran pensamiento, forjado como de paso por Pablo, de que Dios se ha enajenado de sí mismo y ha adoptado una figura de siervo. Bastante tenía aquélla con pensar en el mantenimiento de la sustancia, de la esencia, de las naturalezas —divina y humana—, para ella unidas en Cristo. Pero tanto un poder omnipotente sufriente como una omnisciencia que ignora el término del juicio o una omnipresencia historizada en un tiempo y en un lugar eran prescripciones conceptuales difícilmente conciliables entre sí mientras se mantuviese el criterio del desprecio filosófico por los mitos. Por eso este Dios, al que la antigua metafísica tan grandes servicios iba a prestar, no tuvo, con ella, ningún éxito, como tampoco con los dioses que ella había disciplinado.

Cuando Tales de Mileto mostró, con su oscura sentencia —de que «todo está lleno de dioses»—, el agotamiento de la forma de pensar

mítica, esto quedó convertido, para la historia posterior, en una especie de constatación definitiva. Por mucho que surgieran nuevos dioses procedentes de los sitios más lejanos y se intentara hacerlo con ellos, no había forma de añadir nada esencial al número de expectativas existentes. Pablo se percató de ello, cuando, en su discurso misional, tan admirablemente forjado como fracasado, hizo reparar a los atenienses en la sagrada inscripción de uno de sus altares a «un Dios desconocido», a fin de ocupar ese supuesto lugar vacío con el propio. Lo que él experimentó es el carácter ocasional del culto allí anunciado, fruto de la pedantería de un culto estatal supervisado por funcionarios, no el fervor religioso, que no quería dejar en el olvido ni al último de los dioses. Era algo así como la prueba, con un retraso de siglos, de aquella oscura sentencia de Tales.

Le pasó inadvertido a Pablo que a la inscripción le faltaba el artículo determinado. El Dios que él había de presentar como *el* desconocido, sería *uno más*, como muchos antes de él e incluso después de él. La versión de Filóstrato en su *Vida de Apolonio* es de este tenor: en Atenas había habido «altares de dioses desconocidos»; así, con las dos palabras en plural. El discurso de Pablo ante el Areópago es uno de los grandes malentendidos históricos que nos hacen entender más cosas que los éxitos misioneros. El apóstol se marchó de Atenas sin poder dejar tras de sí, como en otros lugares, una comunidad cristiana.

Si una de las funciones del mito es conducir la indeterminación de lo ominoso a una concreción de nombres y hacer de lo inhóspito e inquietante algo que nos sea familiar y accesible, este proceso es llevado *ad absurdum* si «todo está lleno de dioses». De ello no puede sacarse ninguna otra consecuencia ni esperarse ninguna otra aportación que la del mero recuento y adjudicación de nombres. Esto ya se podía percibir, a lo lejos, en la *Teogonía* de Hesíodo. No puede mantenerse la fuerza de las representaciones, la imaginación de personajes e historias o la sistematización de sus vinculaciones con una plenitud inabarcable de nombres. Si Tales hubiera querido fundamentar por qué el mito ya no bastaba, al ser su resultado una plenitud de dioses, la filosofía introducida por él no habría irrumpido de forma tan destructiva contra el pleno vigor del mito, sino que habría hecho su entrada en su momento oportuno gracias, justamente, a la constatación del cumplimiento de sus funciones.

No es casual que una tradición anecdótica e improbable haga asumir al protofilósofo la misión que había tenido también el mito: hablar sobre fenómenos que resultaban extraños e inquietantes y, si no explicarlos, sí despotenciarlos. La predicción atribuida a Tales de un

eclipse solar va más allá de un simple recubrimiento del acontecimiento con nombres e historias. Revela, por primera vez, la mucho más eficaz capacidad apotropeica de la teoría de demostrar, mediante prognosis, lo regular de lo extraordinario. Incluso siendo una invención, es de admirar el nexo establecido entre el protofilósofo y el eclipse solar, al tener que ver, ciertamente, con el tema del relevo de dos formas heterogéneas de comportamiento ante el mundo.

El modo más apropiado de superar los *tremendos* acontecimientos cósmicos, que retornan episódicamente, es la teoría. Pero la serenidad e imparcialidad de la visión del mundo que ésta presupone son ya un resultado de aquel trabajo milenario del propio mito, que narraba lo monstruoso como algo pasado hacía ya muchísimo tiempo y empujado a los márgenes del mundo. En la oscura sentencia de Tales no asistimos al punto cero de una autovigorización de la razón, sino a un acto de percepción de la liberación de quien es espectador del universo, una liberación conseguida a lo largo del tiempo.

Por consiguiente, precisa de una corrección la suposición de Aristóteles de que la filosofía habría comenzado con la admiración, yendo luego de los enigmas de lo más fácilmente comprensible a los de lo pequeño y lo grande. Esto ha sido oído, tradicionalmente, con agrado. En la admiración se habría anunciado el destino natural del hombre al conocimiento al tomar conciencia de su no saber. Y así es como el mito y la filosofía provendrían de *una* misma raíz. Aristóteles forma la expresión *philómythos* de un modo análogo a la de *philosophos*, a fin de poder relacionar el amor del filósofo por lo sorprendente y maravilloso con el mito, ya que éste consta de cosas sorprendentes. El filósofo siente simpatía por el mito por estar hecho de la misma materia que debe constituir también la atracción de la teoría. Pero nada más.

El mito se convierte, es verdad, en material de interpretación y alegorización, tal como lo había sido para la tragedia, pero sin que se convierta, él mismo, en el procedimiento adecuado para ocuparse de algo que había sido causa de admiración en sentido aristotélico. La clásica desinformación que entraña la fórmula *del mito al lógos* —y que sigue, con toda inocencia, latente en la indecisión de Platón entre el mito y el *lógos*— queda consumada en el hecho de que el filósofo no reconozca en el mito más que la identidad de los objetos a tratar, para los que él cree haber encontrado el procedimiento definitivo. El sinsentido de aquella formulación histórica, que salta a la vista, reside en que no permite reconocer en el propio mito uno de los modos de rendimiento del propio *lógos*.

Decir que la marcha de las cosas ha ido *del mito al lógos* implica un desconocimiento peligroso, ya que uno cree poder cerciorarse así de que, en algún momento, en un pasado lejano, se dio un *salto* irreversible hacia adelante que habría dejado algo definitivamente a sus espaldas, decidiendo, a partir de entonces, no seguir sino avanzando. Pero ¿el salto consistió realmente en pasar de aquel mito que decía que la tierra descansa en el océano o surge del mismo al *lógos*, que tradujo esto a una formulación universal mucho más descolorida, de que todo viene del agua y, en consecuencia, consiste en eso, en agua? Que estas dos fórmulas se puedan comparar entre sí conlleva la ficción de que tanto en una como en otra el interés es el mismo, pero los medios de atenderlo son fundamentalmente distintos.

El mito apenas había determinado los objetos del filósofo, pero sí señalado el estándar de prestaciones más allá de las cuales no debería retroceder. Amara o despreciara el mito, él tenía que satisfacer unas exigencias puestas por el propio mito y que éste cumpliera. Sobrepujarlas podía tener ya que ver con otras normas, que la teoría produciría de forma inmanente, apoyándose en sus éxitos, reales o supuestos, tan pronto como lograra una reducción de las expectativas. Pero, antes de eso, la época posmítica está sujeta a los imperativos de unas prestaciones que la precedente había reivindicado, o incluso sólo intentando hacer. La teoría ve en el mito un conjunto de respuestas a una serie de preguntas; y ella lo hace, o lo quiere hacer, también así. Cosa que la obliga, aunque rechace las respuestas, a reconocer las preguntas. De este modo incluso las falsas interpretaciones que haya dado una época anterior le sirven de apoyo a la hora de entenderse a sí misma como una rectificación de aquel otro falso intento de respuesta dada a una cuestión correcta. Mediante un «cambio de reparto» en la distribución de los mismos puestos del sistema, ella evita, o intenta evitar, que los contemporáneos vuelvan a poner su mirada con nostalgia en los dioses del Egipto que se ha dejado.

Moisés baja de la montaña con las tablas escritas por Dios y se encuentra con el becerro de oro, consecuencia de una privación de ídolos que resultaban familiares. Lo que él tuvo que hacer, e hizo, fue ampliar la Ley hasta el punto de ocuparlo todo, suprimiendo, por completo, todas las imágenes y convirtiéndola en un compendio de minuciosas reglas para la vida, en aquella «praxis» plena que se busca, una y otra vez, y que no deja espacio al retorno de cosas pasadas. Para caracterizar esta forma de plenitud de la Ley se podría hacer decir a Pablo, modificando la oscura sentencia de Tales de Mileto, que todo estaba lleno de leyes. Su observación aniquiló la es-

tima de la misma; éste es el problema del fariseo Pablo en su Epístola a los romanos.

La multiplicidad de las teorías históricas acumuladas en torno al origen de la religión queda resumida, para una mirada retrospectiva, en dos tipos fundamentales: uno está representado por Feuerbach, para quien la divinidad no es otra cosa que la autoproyección del hombre en el cielo, su pasajera forma de expresarse en un medio extraño, mediante el cual se ve enriquecido su concepto de sí mismo, que entonces se hace capaz de retirar su proyección de ser interino; el otro está representado por Rudolf Otto, para quien el dios o los dioses surgen a partir de una sensación primigenia, apriorística y homogénea de lo «santo», en donde van vinculados, secundariamente, el horror y el miedo, la fascinación y la angustia cósmica, lo inquietante y lo extraño. ¿No hay que contar con que ambas teorías tienen, cada una de ellas, sus propios fenómenos, no diferenciados en su descripción únicamente por utilizarse el mismo nombre de «religión»?

El surgimiento del politeísmo tendría que ver no con lo originariamente propio del hombre, sino con lo originariamente extraño, aún presente en la posterior antropomorfía, en ese fatigoso proceso de aproximarlos y disciplinarlos, tras haber sido sacado, primeramente, de su genuina indeterminación y traído, mediante una distribución de funciones, a un estadio, si bien insuficiente, de despoticación. Sólo el Dios del monoteísmo sería el dios de Feuerbach, cosa que se nos revela por el hecho de que ese dios, a diferencia de los muchos dioses, que no hacen sino llenar, por así decirlo, el mundo, mantiene ocupado al hombre e, incluso, lo tiraniza interiormente. Dado que éste es su semejante y que de Él depende la formación de su autoconciencia, se relaciona con Él mediante la relación típica de un «narcisismo de las pequeñas diferencias», donde, por celos, hay que prestar atención a cualquier nimiedad. Esa semejanza especular es, evidentemente, algo muy distinto de la conformación humana de los Olímpicos, bella y que invita a ser traducida a una forma artística. En ellos sigue siempre vigente un resto de lo originariamente extraño, que, a duras penas, había alcanzado y luego abandonado la forma animal, adoptando después la forma humana por pura benevolencia, para que así se pudieran narrar mejor historias similares a las humanas, pero nunca para entrar en una seria rivalidad con el hombre, ni de éste con ellos. Además, en el lenguaje de los griegos, ser un dios no significaba mucho.

La pura encarnación de la oposición al mito es, en la metafísica aristotélica, la expresión de motor inmóvil, que tanta impresión cau-

saría en la escolástica cristiana, dado que parecía satisfacer todas las condiciones de demostrabilidad de un Dios. Su inmovilidad constituye también un compendio de su desinterés por el mundo. Su teórica autarquía es la superación de todo reparto de poderes y de su problemática mediante el simple acto de suprimir lo que en aquéllos se daba por supuesto: los atributos de la acción, de la voluntad, del placer de hacer. Será este Dios ocupado totalmente con la contemplación de sí mismo lo que determinará también, cualitativamente, la meta de la salvación para el hombre: la definitiva pura contemplación de la *visio beatifica*. El malentendido de toda una época, cuando pensaba que esto podría constituir una concepción sistemática del Dios bíblico, nos es casi incomprensible, al ser esa autarquía exactamente lo contrario de todo aquello que debiera hacer no sólo comprensible, sino creíble, el derroche salvador de ese Dios a favor del hombre.

En hermosa simetría respecto a la frase que pone fin a la época mítica en Tales, Nietzsche, colocado, por así decirlo, al otro extremo de la historia, pronunció la frase final del hastío producido por el dogmático Dios del cristianismo: «¡Casi dos milenios y ni siquiera un solo nuevo dios!». Y como explicación del desengaño por la esterilidad de esa capacidad humana, en otro tiempo floreciente: «¡Y cuántos dioses nuevos son aún posibles!». Estas dos frases señalan un nuevo umbral, cuya demanda la podemos poner bajo el rótulo de la «remitificación». Lo que hace alarmante la sugestiva constatación nietzscheana es la ulterior consideración de que los posibles nuevos dioses no deberían tener otra vez los nombres y las historias de los antiguos y deberían ejercer su supremacía mediante formas desconocidas. ¿Se presiente el peligro que reside en una tan grandiosa promesa de algo absolutamente distinto viniendo, como viene, de la boca de alguien que ha afirmado el eterno retorno de lo igual?

El mito desenfoca el interés de los dioses por el hombre. La saga de Prometeo hace que la simple tolerancia de la existencia humana en la naturaleza resulte del hecho de que Zeus haya sido vencido por el carácter invencible del titán. Pese a la preferencia que Hesíodo muestra hacia el último Dominador del mundo, incluso en él se trasluce que la última serie de divinidades había aceptado la existencia del hombre sólo a regañadientes. Como organizador del material mítico, duda si atribuir el favor de la supervivencia humana a la clemencia y justicia de Zeus, o bien sacar del transcurso de la propia historia de los dioses los factores que la garanticen. En este punto, muestran su interdependencia el mitologema prometeico de la *Teogonía* y el de las Edades del mundo de los *Erga*. Los dioses con los cua-

les el ser humano podía haber compartido, en la Edad de oro, su mesa —posibilidad, entretanto, ya suprimida— pertenecían, evidentemente, a otra generación. Con todo, incluso a Zeus le concede el poeta una especie de maduración en sus maneras de Dominador. Esta maduración tiene su asiento tanto en la inutilidad de la pena impuesta a Prometeo por sus beneficios a la especie humana como en la instauración, que el poeta alaba, de la Justicia y la prohibición de la violencia. Sólo estas dos cosas empiezan a hacer de Zeus la instancia última de una realidad que pueda portar, de verdad, el nombre de «cosmos». El hombre, perteneciente aún, por su origen, a la era de Crono y de los titanes —como una muestra de una naturaleza inclinada siempre a la violencia— queda introducido ahora en la esfera de la Justicia del nuevo Dios. Es la necesidad lo que le lleva a someterse a las leyes naturales y a las condiciones del trabajo —y hasta a las reglas que presiden la disputa y el *agón*—, en vez de que ese estado de cosas constituya la venganza de Zeus ante la ocupación ilegítima de su naturaleza por parte de esta creación de los titanes.

Este Olímpico de Hesíodo se convierte en todo un compendio de lo que regula la existencia humana, pues el hombre ha de ajustar su forma de comportarse con la realidad a las condiciones ya dadas de antemano, en lugar de seguir su propia naturaleza heterogénea. Lo hace forzado por la necesidad, que regula su actitud respecto al trabajo, forma fundamental de confrontación con la naturaleza. La fiabilidad del cosmos y de su legislador se muestra en que éste dé cabida en el tiempo a una realidad segura. Solamente se puede hacer lo justo porque hay un tiempo justo para ello.

No es que no siga habiendo inclemencia en Dios, éste no se ha moralizado; pero esa inclemencia ha sido reducida a una escala que el hombre puede reconocer. El cantor Hesíodo, siguiendo la enseñanza de sus Musas, es capaz de anunciar la distribución de los días favorables y desfavorables. Así es como el hombre se convierte en usuario de una forma de orden, sin ser, por ello, su legítimo punto de referencia.

El mito deja al hombre vivir despotenciando la supremacía; no tiene imagen alguna para la felicidad del hombre. Si hay modos de existencia más arriesgados que los del campesino, es porque nos esforzamos por conseguir una vida mejor, más allá del mero aseguramiento de la supervivencia. Así lo ve Hesíodo cuando deja que el campesino, deseoso, ocasionalmente, de navegar un poco por el Egeo, se aventure en los dominios, más inciertos, de Poseidón.

No se trata del acto mismo de la navegación que, como un delito de soberbia humana que es, libraría al dios del reproche de una per-

secución arbitraria; la idea del mito tiene que ver, más bien, con competencias, zonas, territorios. Como navegante, el hombre pasa uno de esos límites, va al territorio de otro dios que, aunque debería doblegarse a la voluntad de Zeus, si éste no se pronuncia, es dejado al arbitrio de su capricho. De todas las realidades del mundo heleno, el mar es lo menos integrado en el «cosmos». La otra cara del reparto de poderes es que así el hombre no puede formarse una idea homogénea de la conexión de todo el mundo y se ve impulsado por sus pasiones y deseos a cruzar los límites establecidos por las distintas formas de poder.

En el mito hay una dosis de broma, de ligereza. Al propio Hesíodo, que se esforzaba por dar solidez a la imagen de Dios, le resultaba difícil describir un Zeus que pusiera condiciones y respetara su mantenimiento. No perdía de vista la amarga queja de Agamenón en la *Iliada*, al anunciar, tras el sitio de Troya durante nueve años, un retorno forzado, acusando a Zeus de haber roto su promesa y haberse dejado persuadir por Tetis de favorecer a los troyanos. Pero ni siquiera aludiendo a su ánimo indeciso y a sus malvados engaños —su *kákē apátē*— había forma de ofender a este dios. No hizo bajar ningún rayo sobre el que así hablaba. No existía aquí el defecto teológico de la infidelidad divina.

La defensa que Hesíodo hace de Zeus se reduce a lo mínimo indispensable: incluso cumpliendo sus reglas del trabajo justo en el tiempo justo, la existencia humana sigue siendo una existencia desnuda, necesitada, pobre. Si se tiene en cuenta que esto constituía ya una concesión tras el originario deseo de destrucción de estas creaciones de los titanes y que compendia todo lo que había impuesto Prometeo, se pone de relieve qué es lo que el mito otorga y qué es lo que niega al ser humano. La advertencia que le hace Prometeo a su hermano es que no acepte ningún regalo de los dioses. Aceptar regalos de los dioses significa traspasar la región del orden basada en los derechos de uno y abandonarse al favor y acción benéfica divinos. Esto es, para Hesíodo, el núcleo evidente del mitologema de Pandora. Zeus mandó que se equipara, como era debido, a esa obra de arte de mujer y que se le hiciera llegar al confiado Epimeteo cuando éste hubiera olvidado el aviso de su hermano.

No son los propios males lo que Zeus deja caer sobre la humanidad, sino únicamente la dote de curiosidad que trae consigo Pandora, que sirve de ayuda al engaño de Zeus. De este modo, no se le puede echar directamente la culpa del destino de la humanidad —aquí tenemos una de las fuentes de esa corriente de las teodiceas europeas

que excusa a los dioses y a Dios trasladando la culpa al ser humano—. Esta excusa empezará a ser de verdad necesaria sólo cuando el origen y la situación del mundo tengan que atribuirse por completo a Dios, cuestionando así su sabiduría y bondad. Ésta es, luego, una de las formas en que el hombre trata de hacerse imprescindible a Dios, aunque sólo sea como el pecador que ha traído el mal al mundo, y no aún como el sujeto de la historia, cuyos rodeos han de ayudar a ese dios en ciernes a tomar, finalmente, conciencia de sí mismo.

Bajo este aspecto salta a la vista que la teodicea y —en su «cambio de reparto»— la filosofía especulativa de la historia satisfacen, al fin y al cabo, el deseo más recóndito del mito: no sólo suavizar la pendiente de poder que se abre entre dioses y hombres, quitándole a esa situación su más amarga seriedad, sino *invertirla*. En cuanto defensor de Dios, en cuanto sujeto de la historia, el hombre asume el papel de ser imprescindible. No se ha hecho algo imprescindible únicamente para el mundo, como su espectador y actor, y hasta creador de su «realidad», sino también, gracias a ese rol en el mundo, para Dios, cuya «felicidad» se sospecha que está en manos del hombre.

CAPÍTULO II

IRRUPCIÓN DEL NOMBRE EN EL CAOS DE LO INNOMINADO

Cientos de nombres fluviales
van entretreídos en el texto.
Creo que es una corriente que fluye.

JOYCE a Harriet Shaw Weaver

Los mitos son historias que presentan un alto grado de constancia en su núcleo narrativo y, asimismo, unos acusados márgenes de capacidad de variación. Estas dos propiedades hacen de los mitos algo apto para la tradición: de su constancia resulta el aliciente de reconocerlos, una y otra vez, incluso bajo una forma de representación plástica o ritual, de su variabilidad el estímulo a probar a presentarlos por cuenta propia, sirviéndonos de nuevos medios. Esto se conoce en el ámbito musical con la expresión «tema con variaciones», tan atractiva tanto para compositores como para oyentes. Por consiguiente, los mitos no tienen nada que ver con «textos sagrados», en los que no se puede tocar un ápice.

Historias que son contadas para ahuyentar algo. En el caso más inocuo, pero no el menos importante: el tiempo. Si no, algo ya de más peso: el miedo. En éste se encierra tanto la incertidumbre como, a un nivel más elemental, la desconfianza. Respecto a la incertidumbre, no se funda en el hecho de que no estuviera todavía al alcance de la gente un saber mejor —que creyó tener, retrospectivamente, la posteridad—. No es verdad que un magnífico saber de lo invisible —por ejemplo, de las radiaciones, de los átomos, de los virus o los genes— acabe con el miedo. El miedo es de índole arcaica, no tanto ante aquello que aún no es conocido, sino ante lo desconocido. En cuanto desconocido, no tiene nombre; y, como algo sin nombre, no puede ser conjurado ni invocado ni abordado mágicamente. *Das Entsetzen*, el pavor —término alemán para el que hay pocos equivalentes

en otras lenguas—* se hace algo *innombrable*, como el grado más alto del temor. Luego viene la forma más primitiva, aunque no por ello la menos sólida, de conseguir tener alguna confianza en el mundo: encontrar nombres para lo indeterminado. Sólo a partir de entonces se podrá, más tarde, contar una historia de ello.

Esa historia dice que algunos de los monstruos ya han desaparecido del mundo, monstruos que eran todavía peores que los que se ocultan detrás de lo actual; y dice que siempre ha sido como ahora, o casi como ahora. Eso hace que épocas que alcanzan una gran velocidad de transformación en sus sistemas estén impacientes por tener nuevos mitos, por una remitificación, que resultan al mismo tiempo inapropiados para darles lo que ellas ansían. Pues no hay nada que les permita creer lo que a ellas les gustaría creer, a saber, que el mundo ha sido siempre o alguna vez como ahora promete, o amenaza, ser.

Toda confianza en el mundo comienza con los nombres de los cuales se pueden narrar historias. Esta circunstancia está detrás de la primitiva historia bíblica sobre el acto paradisiaco de nombrar. Pero también está detrás de toda la creencia que sirva de base a la magia, y sigue, asimismo, determinando aun los inicios de la ciencia: la denominación certera de las cosas superará la enemistad entre ellas y el hombre, que se convertirá en una relación de servicialidad. El pavor, que ha encontrado de nuevo asilo en el lenguaje, es así soportado.

Herodoto considera una pregunta de peso la relativa a la procedencia de los nombres de los dioses griegos que aparecen en el mito. Como resultado de su propia investigación, nos revela que la mayor parte de esos nombres proviene de los bárbaros, casi todos de Egipto y, si no de Egipto, del pueblo de los pelasgos.¹ De estos pelasgos, arcaicamente estilizados, nos dice él que habrían «ofrecido, entre ple-

* *Entsetzen* procede de un vocablo que, en alemán antiguo, debía de significar algo así como *saltar del asiento, del sitio*, matiz recogido también en nuestro *pavor*, que el Diccionario de la Real Academia Española describe como un «temor con espanto y sobresalto». (N. del t.)

1. Herodoto, II, 50-53. No por casualidad se colocan juntos, en este contexto, a los *dioses* y al *cosmos*: los pelasgos les habrían denominado *theoi* porque pusieron (*thêntes*) todas las cosas conforme a un orden (*kósmos*). Friedrich August Wolf se ocupó de este pasaje de Herodoto en su curso *Über Archäologie der Griechen*, impartido en Berlín durante el semestre de invierno de 1812-1813, como sabemos por las notas de Schopenhauer (*Handschriftlicher Nachlass*, edición a cargo de A. Hübscher, vol. II, pág. 234). Éste anota, al respecto, refiriéndose a los griegos: «Al principio, y durante mucho tiempo», no habrían usado más que la expresión «Musas», en general, y sólo más tarde empezaron a darles sus nombres particulares. El apéndice «Ego, 1839» nos revela que le interesa esta cuestión con miras a su filosofema de la individuación: ini-

garias, todos sus sacrificios a los dioses sin nombrar por el nombre a ningún dios en particular. Pues no conocían aún sus nombres». El permiso de tomar de Egipto los nombres de los dioses, todavía innominados, de su culto le habría sido concedido a los pelasgos, en respuesta a sus preguntas, por el más antiguo de todos los oráculos, el de Dodona. Y esta sanción habría obtenido posteriormente validez para todos los griegos. Historias sobre esos nombres se habrían añadido sólo a partir de Homero y Hesíodo: «Pero el lugar de procedencia de cada dios o si todos ellos estaban ya allí desde el principio con su aspecto actual es algo que los griegos no han sabido, por así decirlo, hasta ayer y anteayer». Esos dos poetas habrían establecido el árbol genealógico de los dioses, dándoles su sobrenombre, distribuyendo entre ellos competencias y honores, describiendo su aspecto. No es indiferente el hecho de que hayan sido poetas, y no sacerdotes, quienes pudieron ejecutar con los dioses algo tan duradero, como tampoco que los oráculos no prescribieran ninguna decisión dogmática al respecto, cosa que, acaso, dado el sesgo que tomaban las circunstancias, ya no pudieron decidir más.

Interpretar los nombres como atributos de la divinidad, como propiedades y capacidades suyas que se han de conocer, constituye una racionalización posterior. No se trata, primariamente, de saber o no las propiedades del dios, sino de poder invocarlo con su propio nombre, que él mismo reconoce. Si se puede prestar crédito a Herodoto, incluso a los dioses no les importaba nada dar a conocer sus nombres a los hombres, puesto que, de todos modos, recibían ya su culto. La noticia sobre los nombres de los dioses llegó por azar de Egipto a Grecia y, cuando se preguntó al oráculo si era lícito usarlos, la respuesta fue positiva. No se trata de ningún acto de conocimiento pro-

cialmente, los dioses aparecen allí como algo colectivo, y sólo después son nombrados con sus propios nombres. Esto ha parecido siempre obvio en la historia de las religiones, y el mérito de Usener fue, precisamente, vincular la experiencia originaria con la invención de nombres (H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, 1896). Wilamowitz no tardó en mostrar a Usener su oposición a la función elemental de los nombres de los dioses porque presentía que, con ello, se alzaba el «pilar básico de un gran edificio» y no quería dar un valor tan alto a la palabra, viendo, como veía, en la pluralidad de dioses la *decadencia* de una gran idea primitiva del espíritu helénico y que nunca podría transmitirnos lo originario: «La vía que usted sigue, que parte de lo más individual para ir a lo general, es una que habrá de ser también andada, pero Dios no es más joven que los dioses y, si Dios quiere, yo intentaré partir de Él» (7 de noviembre de 1895, en *Usener und Wilamowitz. Ein Briefwechsel 1870-1905*, Leipzig, 1934, págs. 55 y sig.).

pio, pero tampoco de un acontecimiento revestido de la cualidad de revelado.

La tradición bíblica cultivó el pensamiento de que Dios quería darse a conocer a los suyos y serles accesible despertando su confianza, si bien le importaba dar a conocer su nombre únicamente con este fin y, por ello, sólo a los sacerdotes. De ahí una serie de caracterizaciones y transcripciones evasivas y subsidiarias que permitían guardar el secreto del único y verdadero nombre de Dios. El nombre secreto debía de ser, al principio, uno sólo y, únicamente cuando éste ya no estuvo lo suficientemente encubierto, el mandato de conocer a Dios fue sustituido por otro, más fácil de guardar e irrealizable para los extraños: había que saber confiadamente todos los nombres de Dios si uno quería predisponerlo a su favor y ejercer un influjo infalible sobre Él. No importa cómo se ha llegado a esa acumulación de nombres: si mediante un acrisolado de distintas figuras y la conquista de las divinidades de otras naciones, al modo del Panteón, o por una superposición de tradiciones culturales; lo decisivo es que la inclinación a un saber secreto se vincula en rimer lugar, y de una forma duradera, con la proposición de que la satisfacción de los deseos ante la divinidad sólo se da a quien sabe todos los nombres.

Si el discurso es sobre la revelación —y, con ello, la exigencia dogmática de un rígido mantenimiento de las formas y las historias culturales—, éste puede consistir, en un caso límite, en comunicar el nombre de Dios. En los escritos clásicos de la Cábala judía se repite una y otra vez: «La gran Torah no es otra cosa que el gran nombre de Dios».² Pero esos nombres no son únicamente apelativos, sino caracterizaciones de los distintos modos de operar y obrar del propio Dios. Al hablar actúa, como muestra el relato de la creación, y, dado que no es un Demiurgo, su forma de operar consiste, exclusivamente, en ir nombrando los resultados que Él quiere conseguir. Por citar de nuevo la Cábala: «El lenguaje de Dios no tiene ninguna gramática. Sólo está formado por nombres».

Hasta el Demiurgo del mito platónico tuvo que hablar, aunque fuera una vez, cuando se trataba de un punto crítico en la costura de

2. G. Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Fráncfort, 1970, pág. 107 (trad. cast.: *Conceptos básicos del judaísmo: Dios, creación, revelación, tradición, salvación*, Madrid, Trotta, 1998). La mística de la Cábala aparece por primera vez, hacia 1200, en el Sur de Francia y España, y florece en torno al 1300. Véase G. Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, 2ª ed., Fráncfort, 1967, pág. 128 (trad. cast.: *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela, 2ª reimpresión, 1996).

su obra; resulta sumamente característico que tuviera que usar la retórica para persuadir a la *anánke*, que oponía resistencia, a que se prestase a una obediencia cósmica. Por lo demás, al lenguaje de nombres se le superpone ya aquí —cosa rica en consecuencias— el de números y figuras geométricas. La creación bíblica, en cambio, consiste en mandar para que las cosas se hagan, en nombrarlas para que sean: «Entra en acción con la omnipotencia creadora del lenguaje, y, al final, el propio lenguaje, por así decirlo, se incorpora a sí mismo lo creado, le da nombre. Es, por tanto, lo que crea y lo que consume, es palabra y nombre. En Dios el nombre es creador porque es palabra, y la palabra de Dios es conocedora porque es nombre. “Y vio que era bueno”, esto es, Él lo había reconocido por su nombre. [...] Es decir, Dios hizo que las cosas fuesen reconocibles por su nombre. Mientras que el hombre las nombra gracias a que las conoce».³ Por consiguiente, uno de los presupuestos de la narración bíblica del paraíso reside en que la creación es accesible y familiar al hombre porque él sabe nombrar a las criaturas por su nombre.

El restablecimiento del paraíso consistiría en tener, de nuevo, para todo, el nombre verdadero, incluso para el ser enigmático que uno mismo es y que ostenta el así llamado nombre civil por la pura contingencia de un origen y una ordenación legal determinados. Las representaciones de la salvación han venido vinculadas siempre, una y otra vez, con el encuentro del nombre auténtico o, al menos, de uno nuevo. Maria Gundert, hija de un discípulo de David Friedrich Strauss —vuelto luego al pietismo de sus antepasados y misionero experto en indología— y madre, ella misma, de Hermann Hesse, escribe, el año 1877, en su diario que su padre le había hablado, con palabras exquisitas, acerca del nuevo nombre que Dios daría a cada uno: «Una pieza maestra de Dios, en gramática y léxico, un nombre en el que está contenido todo lo que nosotros fuimos y vivimos en la tierra y aquello en lo que nos hemos convertido por la gracia de Dios, un nombre que abarca todo, que lo abarca de un modo tan impresionante que, sólo con oírlo, se nos ilumina, de repente, con una luz de eternidad, todo lo pasado y lo olvidado, el gran enigma de nuestra vida, lo secreto e incomprensible de nuestro propio ser, con una claridad que nos inundará el alma».⁴ Al final de los tiempos, por tanto,

3. Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, en *Gesammelte Schriften*, II, 1, pág. 148.

4. A. Gundert, *Marie Hesse. Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern*, Stuttgart, 1934; 2ª ed., Fráncfort, 1977, pág. 158.

pues de esa esperanza escatológica se habla aquí, habrá vuelto a su nombre todo lo que había comenzado un día con él y lo que había sido urdido a partir del mismo: la historia sería una realización del nombre.

Francis Bacon, a quien sólo con reservas se le puede atribuir la programación del empirismo científico, vinculó, basándose más bien en tradiciones de índole mágica, el restablecimiento del paraíso con el reencuentro del nombre originario de todas las cosas. Bien es verdad que esta parte de su ecuación entre saber y poder cayó pronto en el olvido; pero los rendimientos aportados por la denominación de las cosas —sobre todo en el campo de la clasificación biológica, con su broche de oro en Linneo— son fácilmente pasados por alto, dado el esplendor de lo matemático en las Ciencias de la Naturaleza. La época moderna se ha convertido en la época que le ha encontrado, definitivamente, un nombre a todo.

Lo que la ciencia repite lo había sugerido ya el mito: el resultado, conseguido de una vez para siempre, de ser conocida en su entorno. El mito narra hasta el origen de los primeros nombres surgidos de la noche, de la tierra, del caos. Este principio —tal como lo representa Hesíodo en su *Teogonía*— se ve atravesado, con una veleidosa ligereza, por un sinfín de personajes. Los restos que quedaban del horror precedente ahora sólo tienen como interlocutor a aquel que conoce sus historias, asegurándose así su despotenciación.

Afrodita nace de la espuma de la horrible castración de Urano, lo cual constituye toda una metáfora de las prestaciones del mito. No obstante, su trabajo no está aún terminado: en la Venus Anadyomene de Botticelli, ésta sale como de la espuma del mar y, sólo para el entendido en mitos, de la secreción de la horripilante herida de Urano. Cuando, finalmente, a comienzos del siglo xx, el «filósofo de la vida» se ocupe de la escena mítica de la *anádyxis* para hacer surgir de ella la relación original entre vida y figura, corriente vital y eros, entonces la atemporal hermosura de Afrodita se alzarán, para él, únicamente «de la evanescente y disipadora espuma de un mar movido».⁵ Se ha hecho olvidar el trasfondo de horror, consumándose su traducción estética.

La función del nombre no se agota con poner en marcha las historias. De otro modo sería incomprensible la profusión de nombres depositados entre los personajes que llenan las historias y alrededor

5. Georg Simmel, *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass*, Múnich, 1923, pág. 73.

de ellos. La *Teogonía* de Hesíodo nos ofrece las pruebas de esta riqueza de figuras, y querer ver en todo ello sólo lo «poético» del tono de la versificación sería probablemente una proyección estética. El mito se agrupa siempre en torno a lo que podríamos llamar una integración; tiene *horror vacui*, como se dirá durante mucho tiempo de la naturaleza, con esa expresión semimítica. Sus historias raras veces se localizan en un espacio, y nunca en el tiempo; únicamente la estructura genealógica ha sido asentada en una red de determinaciones. Lo mismo que al posterior historiador no le está permitido acumular, sin más, episodios junto a episodios, anécdotas junto a anécdotas, ya que está obligado a transmitir, más bien, la conexión del todo y no la mera significación particular, tampoco al mito le está permitido juntar un emblema con otro sin ensamblarlos al material, tan peculiar en él, de los nombres.

Quien lea las dos genealogías de Jesús en el Nuevo Testamento no sólo tendrá ante sí su vinculación genética con David y Abraham —e incluso, en la de Lucas, con Adán y Dios— como punto crucial de un origen en que se inicia toda una historia de salvación, sino también el relleno de un tiempo vacío mediante nombres en su mayor parte desconocidos, no documentados en ningún otro relato. Mateo articula, por su cuenta, el tiempo en tres fases de catorce generaciones cada una entre Abraham y David, David y el exilio babilónico, y éste y Cristo. Sólo unos pocos nombres hacen referencia a historias. Llama la atención que precisamente las cuatro mujeres nombradas por Mateo sí hayan dejado, tras de sí, una historia. Al menos una de éstas presenta características míticas, a saber, la que introduce a Tamar, haciéndola participar en la descendencia de David y el Mesías. Al forzar, disfrazada de prostituta, a que Judá —el padre de sus dos esposos muertos sin descendencia y que le niega el matrimonio, al que tiene derecho por ley, con el tercer hermano— le dé él mismo descendencia, convirtiéndolo así en antepasado de David y del Mesías, ejecuta los fines de la historia pese al fracaso de la virtud y de la naturaleza. Esto hace que, a los ojos del lector versado en las Escrituras y que todavía seguía esperando al Mesías de la estirpe de David o que lo tenía ya por llegado, aquella monstruosa transgresión haya de ser entendida como una argucia del sentido de la historia.

Mateo sabía lo que hacía, pues injertó en el árbol genealógico de Jesús otros tres nombres de mujer de reputación no irreproachable: Rahab, la prostituta de Jericó, todavía famosa en el Nuevo Testamento, Ruth, que, como moabita, pudo convertirse, asimismo, en antepasada de David, y, finalmente, Betsabé, la mujer que David le arrebató

a Urfa. El hecho de que Dios se sirviese de rodeos y engaños para preparar los caminos del Mesías era, respecto a la genealogía anterior a David, indiferente frente a la creencia en un Mesías que ya había aparecido o al mantenimiento de la esperanza en el mismo. Acerca de la figura de Tamar escribe el midrash* Tanjuma: «Un amante galardonado fue Judá, pues de él descendieron Peres y Zéroj, que iban a proporcionarnos a David y al Rey Mesías, que salvará a Israel. Mira cuántos rodeos tiene que dar Dios antes de poder hacer surgir al Rey Mesías de la casa de Judá».⁶ Y, con mayor motivo, el evangelista da al creyente que lea esa lista de nombres la confirmación de que ningún momento del tiempo transcurrido desde el comienzo del mundo o desde el primer ancestro deja de hacer referencia a ese acontecimiento, preñado, para él, de salvación.

Los catálogos de nombres tienen la apariencia de algo no susceptible de invención, pues uno se cree capaz de percatarse inmediatamente de que habría sido resultado de una mala invención. Incluso en Hesíodo son raros los casos de nombres que él mismo haya inventado con éxito. Actualmente, con toda razón, se restituye su catálogo de las Nereidas al poeta de la *Ilíada*. Una tal verbosidad de nombres crea, en los grandes poemas épicos, la confianza de que tanto el mundo como los poderes son viejos conocidos del poeta. Nos podemos imaginar que en las prestaciones de los rapsodas hacían el efecto de las letanías en el culto, transmitiendo al auditorio, asimismo, la sensación de tranquilidad, de que nada quedaba fuera y de que se podía dar abasto con todo. El hecho de que esa prestación elemental ya no se sienta hoy como tal es la base del carácter apoético que, para el gusto estético moderno, tienen esos catálogos de nombres. Que el mundo pueda ser dominado es algo que muy pronto encuentra su expresión en los esfuerzos por evitar cualquier laguna en el conjunto de los nombres, lo cual sólo podía significar una cosa: evitar esas lagunas mediante la excesiva catalogación de nombres.

Retrospectivamente, este fenómeno, de índole ya «literaria», deja traslucir aún su situación de partida, en la que lo dominante era la falta de nombre de lo informe, la lucha por encontrar la palabra para

* Explicación edificante de la Sagrada Escritura, hecha por los rabinos en las sinagogas o escuelas el sábado o los días festivos y fijada por escrito. Una vez compilado el Talmud babilónico (s. VI) no han aparecido nuevos *midrashim*. (N. del t.)

6. Strack-Billerbeck, *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch*, Múnich, 1926, vol. I, págs. 15-18; «Thamar» en *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Kittel, vol. III, págs. 1-3.

designar lo extraño. Así, por ejemplo, Nereo, que aparece originariamente sin nombre en la mitología griega, como el anciano del mar, o también como Proteo, el primero, aún no es nombrado, en la *Odisea*, con su nombre, asociado a una gran genealogía sólo por ser el más prolífico de los hijos del Ponto. Con todo, al contrario de sus encantadoras hijas, no recibe culto, entregado a los avatares del olvido.⁷ Si en el trasfondo de toda la descendencia de dioses percibimos el caos, el bostezante abismo, insertado allí únicamente como lugar de procedencia de un modo desconocido de actuar y que, por consiguiente, no recibe culto alguno, vemos cómo, a partir de él, se van formando y adquiriendo claridad, correlativamente, formas y nombres. Con qué alivio parece saludar el cantor del mito, empeñado en ordenar, que de aquel abismo no surja ninguna otra cosa que lo que él sepa llamar por su nombre y acomodar a todo el ensamblaje. Empezamos a comprender fórmulas que fácilmente se convierten en fórmulas sin sentido, como las de la *didakhé** del cristianismo primitivo, en las que los creyentes no dan gracias a su Dios por ninguna otra cosa que por su santo nombre. En este agradecimiento late aún el peligro de que él hubiera podido seguir siendo el desconocido y venir hacia ellos como el no invocado.

Cuando Mahoma encontraba dificultades para acabar con el politeísmo de los habitantes de La Meca demostrándoles la superioridad de su Dios, ellos se defendían con el argumento de que sus dioses tenían nombres que expresaban algo, mientras que el nombre del nuevo Dios, *al-ilāh*, no significaba sino «el Dios», y por tanto no era nombre alguno.⁸ El peso que tenía una objeción así se puede observar en el discurso al Areópago de Pablo. Éste se sirve del argumento de que el altar de un Dios desconocido estaba, verdaderamente, bien pensado, pero que resultaba insoportable tan pronto como se conociera el nombre de ese Dios, que él podía comunicar. Pero el apóstol

7. Véase W. Marg, en el comentario a su traducción de los poemas de Hesfodo, Zürich, 1970, págs. 143 y sig. Respecto a la carencia de nombre usado también en Hesfodo como medio de dejar traslucir aún antiguos horrores, *ibid.*, pág. 169, y en el comentario sobre la *Teogonía*, págs. 333-336.

* Enseñanza, instrucción. (*N. del t.*)

8. J. Chelhod, *Les structures du sacré chez les Arabes*, París, 1964 (trad. al.: *Die Diskussion um das Heilige*, Darmstadt, 1977, pág. 206). La mística islámica no estaría segura «de si *Allāh* es el auténtico nombre de Dios»; creería que, de cien nombres de Dios, noventa y nueve son sobrenombres y únicamente el centésimo sería el verdadero, conocido sólo por unos pocos iniciados, y que proporcionaría saber y poder sobre la naturaleza y la muerte (pág. 207).

sólo era capaz de ofrecer un Dios que tenía, por necesidad, que discutir a los otros dioses su derecho a existir. Él llenaría ese hueco consagrado al «Dios desconocido» únicamente destruyendo todo el sistema donde iba integrado y que definía su función. El nombre del Dios desconocido, una vez comunicado, tenía que convertirse en negación de la función que, en el sistema, desempeñaban los nombres. El dogma consta de definiciones.

La vieja suposición de que muchas figuras de dioses son más jóvenes que las denominaciones abstractas de donde derivan sus nombres ha sido abandonada; no obstante, la postura contraria —de que en el mito no tiene cabida el nombre neutro— tampoco se ha abierto paso aún. El neutro es, más bien, como un recurso para sugerir, mediante una reducción, una remitificación. Así, *el malo* puede retornar bajo la forma de «lo malo». El *diábolos*, vocablo con el que Los Setenta traducen el nombre hebreo de *Sātān* y con el cual —como se ve en el Libro de Job— puede que se entendiese, originariamente, la figura de un acusador que comparece ante Dios, atrae hacia sí, con su ambigüedad, todas las propiedades del opositor, en cuanto representa la instancia contraria.

Del no resuelto problema de la *parousía** habrá surgido la misteriosa personificación de un neutro, *tò katékhon* —«lo que retiene»— de la Segunda Epístola a los Tesalónicos. El anonimato de una mera indicación funcional preserva de la desviación politeísta; hay una potencia que mantiene todavía a raya y demora el desencadenamiento escatológico, pero no se la conoce con nombre alguno y, por ello, no se deja influir. Si no se podía evaluar con claridad esa demora en aquella ambivalente situación intermedia, entre la esperanza y el miedo, entonces había motivos para mantener sin nombre aquel participio con artículo, a fin de que no pudiera atraer hacia sí ni confianza ni invocación. Era, en una nueva situación de indeterminabilidad, como una muestra de aquella potencia de los tiempos primitivos, con la cual, por falta de nombre y rostro, no se podía tratar.

Cubrir el mundo con nombres significa repartir y dividir lo indiviso, hacer asible lo no asido, aunque todavía no comprensible. Hasta el acto de establecer unos nombres para orientarse planta cara a las formas elementales de confusión o, al menos, de perplejidad, y, en un caso límite, de pánico, cosa que viene condicionada por una delimitación de las distintas direcciones y formas que surgen de lo dado.

* *Parousía*, en sentido escatológico, el segundo advenimiento del Señor. (N. del t.)

El catálogo de los vientos, los favorables y los desfavorables —con una diferencia, y no sólo cuantitativa, respecto al de los fatídicos huracanes— resulta característico en un mundo de vivientes donde barruntar algo puede ser ya decisivo. *La ciudad del sol*, de Campanella, proporciona treinta y seis direcciones celestes, en vez de las treinta y dos usuales. Prestaciones tales como la distribución de las estaciones del año, de los elementos, de los sentidos, de los vicios y de las virtudes, de los temperamentos y de los afectos, de las constelaciones estelares y de las edades de la vida siguen siendo, en su mayoría, históricamente constatables. En ocasiones tuvieron que ser retiradas ciertas ordenaciones, como la basada en la diferenciación entre la estrella de la mañana y la estrella de la tarde, cuya identidad era ignorada aún por Hesíodo.

El mito es una forma de expresar el hecho de que el mundo y las fuerzas que lo gobiernan no han sido dejados a merced de la pura arbitrariedad. Comoquiera que se lo presente, bien mediante una repartición de poderes, bien mediante una codificación de competencias o una regulación legal de las relaciones, se trata de un sistema de supresión de la arbitrariedad. Hasta en el último de los usos —científico, para más ironía— de los nombres míticos se trasluce esa importante función. Los planetas del sistema solar ostentan, desde mucho tiempo atrás, nombres míticos, y cuando fue descubierto el primero de los nuevos planetas, el Urano de Herschel, se había decidido previamente no sólo cómo se iba a llamar, sino también la única forma de encontrar el nombre para los otros que se fueran descubriendo.

El ritual de dar nombre no ha funcionado sin producir ciertas fricciones. El astrónomo francés Arago quería que a Urano se le llamase «Herschel», el nombre de su descubridor, probablemente no sin una segunda intención: hacer un sitio en el cielo a otros futuros descubridores. No se hizo esperar mucho y Leverrier, tras la confirmación telescópica de su descubrimiento, mediante cálculos, de Neptuno en 1846, apremiaba a Arago a que aceptase el nombre «Leverrier» para el nuevo planeta, cosa que anunció, como si se tratase ya de una resolución, en la Academia Francesa de las Ciencias el 5 de octubre de 1846. Acaso Leverrier no se habría dejado llevar a esa *hýbris* si Galle, el astrónomo berlinés, que había descubierto ópticamente el planeta, no hubiera propuesto el nombre de «Jano», ya que, en su opinión, éste antecede, según la genealogía, a Saturno. Leverrier rehusó ese nombre basándose en el supuesto, falso, de que Jano era el dios romano no sólo de los portones y puertas, sino también de las fronteras, de forma que, con tal denominación, se sugería que el reciente-

mente descubierto planeta era el último del sistema solar. El mismo Leverrier, que todavía no había pensado, como lo hizo pocos días después, en sus propias ambiciones, propuso el nombre de Neptuno. Éste fue tan rápidamente aceptado en el mundo de la especialidad fuera de Francia que la autoridad de Arago no tuvo ningún efecto. Leverrier ya había hecho uso del derecho del descubridor, pero sólo sometiéndose, de momento, a aquel procedimiento de conjuración de la arbitrariedad transmitido de antemano.⁹ Todavía no estaban en juego los nacionalismos, como pasó en los posteriores descubrimientos en el sistema periódico de los elementos. Como se vio luego, en 1930, con motivo del descubrimiento del planeta Plutón, anunciado por Lowell basándose en las perturbaciones de la órbita de Neptuno y confirmado por Tombaugh, aquéllos ya no tenían ninguna posibilidad frente a la «objetividad» de la denominación mitológica.

El 22 de junio de 1978 el astrónomo americano James Christy descubrió, desde un observatorio de Arizona y con un alto grado de probabilidad, un satélite de Plutón, al encontrarse, en varias tomas, con los mismos errores de imagen en los pequeños discos luminosos del planeta. En el sistema solar sería el satélite planetario número 35. La denominación se produjo de una forma más rápida y sencilla que la confirmación definitiva del descubrimiento: la luna de Plutón se llamaría Caronte. Al Dios del subsuelo se le añade el barquero Caronte, encargado de pasar a los muertos, por el Aquerón, al Hades. Esta denominación no deja de tener alguna convergencia con la realidad, pues el sol ya no es en Plutón una fuente de luz, siendo apenas visible para un ojo no armado con un telescopio. En consecuencia, tampoco la luna de Plutón puede ser una figura luminosa comparable a nuestra luna; es un oscuro compañero, sólo reconocible para posibles plutonianos, cuando tapa a alguna estrella.

Los nombres que habían sido inventados al principio siguen estando a disposición al final, cuando sus historias han sido ya, una vez más, casi olvidadas. Son una especie de reserva de aquel primitivo rechazo de la arbitrariedad, y esto no sólo en el paisaje cultural europeo del siglo XIX —como un eco del clasicismo—, sino incluso en lo que respecta a la clasificación, casi automatizada, del material astronómico sacado a luz a finales del siglo XX. ¿Se trata de un éxito tardío del mito, de las huellas inextinguibles que ha dejado en nuestra historia, o bien de su casi irónico desguace, reducido a un con-

9. M. Grosser, *The Discovery of Neptune*, Cambridge, Mass., 1962 (trad. al. aparecida en Fráncfort, 1970, págs. 110-117).

junto de meras agudezas? ¿Hay una diferencia cualitativa entre el «Urano» de Herschel —que, de todos modos, constituyó la primera y apenas esperada sorpresa en un sistema dado ya por cerrado— y el «Caronte», apenas barruntado como una mácula en la diagnosis de una imagen y tampoco demostrable, como en el caso de Neptuno, por una ligera excitación orbital?

El descubrimiento planetario de Herschel había sido uno de los triunfos decisivos de la compleción sugerida por el postulado de la visibilidad de los planetas: hasta entonces, a través del telescopio únicamente se habían descubierto satélites, no planetas. Las existencias fundamentales que encerraba el sistema solar parecía que seguían referidas a la óptica natural del hombre. El nombre «Urano» casi agotó la genealogía mítica, si no se echaba mano del Caos. Sin embargo, el Dios marino de edad incierta, Poseidón-Neptuno, era aún una solución elegante, que caracterizaba, no ya la irrupción de una racionalidad empírica, sino la optimización cuantitativa de los medios de que se disponía para designar lo que pudiera venir. No supuso ningún revés para esa ordenación astronómica el hecho de que se mostrara, en el caso de la sumamente excéntrica órbita de Plutón, que ésta le posibilitaba un cambio de rango con Neptuno: a principios de 1979, Plutón atraviesa la órbita de Neptuno y, con ello, se sitúa, hasta 1999, más cerca del sol que éste. Ya nadie tiene la impresión —aunque hasta la Associated Press lo lanza como una noticia de agencia— de que de este cambio de sitio de los dos planetas se derive algo así como un «esclarecimiento» en los espíritus, que ahora se denominan «conciencia». La noticia no precisa de neutralización alguna, como tampoco la del último y próximo cometa que cruce la órbita terrestre. Se ha desvanecido por completo el trasfondo de una tradición que ya no habría confiado más en un «cosmos» donde tales cosas fueran posibles.

Tanto más sorprendente es la supervivencia de los nombres. El nombre «Plutón», adjudicado en 1930, ya no significa una cortés reverencia a lo humanístico, sino una vinculación, del todo consecuente, entre lo innominado en su última forma de aparición —como un «resto» apenas perceptible, arrancado violentamente al mundo de lo irreconocible— y su primigenia omnipresencia. En un acto así aún se barrunta lo que Platón hace decir sobre la *onomathésia*:* «Parece que los primeros que dieron nombre a las cosas no fueron gente insigni-

* Expresión derivada de *ónoma títhesthai*, establecer o dar una denominación. (N. del t.)

ficante [...]».¹⁰ Un mundo lleno de nombres ha mantenido una de las cualidades del mundo lleno de dioses: ha conservado, para sus enunciados, nombres de personajes míticos con connotaciones muy distintas a las que pueda tener una radiogalaxia o cualquier otro objeto cuasiestelar cuando confiesa su carácter no intuitivo mediante letras y números.

Es la «intencionalidad» a que apunta la historia de la elaboración del mito lo único que —mientras nos la figuramos como una constante que transcurre a lo largo de los tiempos— nos permite hacer, simultáneamente, una serie de suposiciones sobre las fases retrospectivas de esa historia. Pero hacer teorías sobre el origen de los mitos es algo inútil. Aquí podemos decir: *ignorabimus*. ¿Es esto malo? No, pues, en otros campos, tampoco sabemos nada de «los orígenes». Con todo, estas teorías sobre los orígenes tienen «implicaciones» que van más allá de lo que la demanda de esclarecimiento del fenómeno deja reconocer. Rousseau, en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, quería, expresamente, que sus suposiciones sobre el estado original no se tomaran como verdades históricas; no obstante, no pudo escapar al destino de ver tomadas como si fuesen un normativo estado originario las hipótesis introducidas por él únicamente con la intención de explicar situaciones históricas posteriores.

¿Han elaborado el mito, convirtiéndolos en historias, los horrores del mundo inhóspito con que se encontró, o ha generado él mismo los terrores para los que luego habrá de ofrecer un lenitivo? Si seguimos lo que dicen las diversas Ilustraciones que ha habido, desde la tradición epicúrea hasta la Ilustración moderna, las excitaciones de miedo y esperanza generadas por los mitos pertenecían al repertorio de las castas sacerdotales que, de esa manera, se procuraban el monopolio de la salvación y de todos los recursos soteriológicos, de una forma similar a como los abogados se agenciaban, en la comedia, los procesos cuyo material conflictivo habían introducido ellos mismos, subrepticamente, entre sus clientes. La infructuosidad de la Ilustración apenas se puede explicar si se pierde de vista la ligereza de sus hipótesis sobre la procedencia y la durabilidad de aquello que ella considera necesario y posible superar. De este modo, las suposiciones sobre los orígenes del mito no dejan de tener consecuencias para los presuntos triunfos obtenidos sobre él. Pero tampoco dejan de tener consecuencias en la estimación de las posibilidades de su deseado o

10. *Cratilo*, 401 b.

temido retorno, así como en el conocimiento de sus funciones y formas de recepción.

Era un orgullo para la modernidad incipiente haber acabado —o, en cualquier caso, poder acabar en breve— tanto con el mito como con los dogmas, con los sistemas conceptuales como con las autoridades, incluido, todo ello, bajo el epígrafe de los prejuicios. Los restos del pasado aparecían como atavismos impresentables, creaciones del deseo, consolidaciones de una serie de lisonjas de la vanidad antropocéntrica. Sería racional lo que quedase cuando la razón, como el órgano encargado de desenmascarar ilusiones y contradicciones, hubiera quitado los sedimentos que habían ido acumulando las escuelas y los poetas, los magos y los sacerdotes, en suma, todo tipo de seductores. «Racional» debería significar las dos cosas: el órgano de destrucción crítica y el residuo que ella dejara al descubierto. La sospecha de que no había ninguna garantía de que aún quedase algo —una vez quitadas las turbias heces depositadas por los tiempos pasados— no tenía ninguna posibilidad de ser escuchada, hasta que luego se abrió paso en la crasa oposición romántica a la Ilustración. El Romanticismo fue como una tardía aplicación de la metáfora de las capas de la cebolla a los esfuerzos de la Ilustración.

La contraposición fue expresada, de forma drástica, por el último Heine. Es verdad que la lucha de la filosofía contra la religión se habría hecho para destruir a esta última y conseguir el poder ella, como pasó al sustituir los antiguos dioses por el Dios cristiano y, de nuevo, con la liquidación del cristianismo por parte de la filosofía de entonces, pero, en ambos casos, sin un éxito definitivo y con la perspectiva de una repetición de lo antiguo. En opinión de Heine, vendrá una nueva religión, y los filósofos tendrán un nuevo trabajo que hacer, otra vez en vano: «El mundo es un inmenso establo, que no puede limpiarse de forma tan fácil como el de Augias porque, mientras que es barrido, los bueyes siguen dentro y acumulan incesantemente nuevo estiércol».¹¹ Esa sombría alusión a uno de los trabajos de Heracles no nos transmite ninguna sensación de inutilidad, impensable en el caso del mito del sobrehumano hijo de Zeus. Pero nos recuerda el cinismo con que Napoleón constató el fracaso de la Ilustración cuando, refiriéndose, en Santa Helena, a la mitificación de que era objeto por parte del mundo circundante, exclamó: «¡Hacen de mí un Hércules!».¹² De todos mo-

11. Heine, *Aufzeichnungen*, en *Sämtliche Schriften*, edición a cargo de K. Briegleb, VII/1, pág. 627.

12. J. Presser, *Napoleon*, Amsterdam, 1946 (trad. al. en Stutgart, 1977, págs. 91 y sig.).

dos, este mismo Napoleón había sopesado si declararse o no el Hijo de Dios, pero se percató de que esto ya no era factible, dado que los pueblos estaban demasiado ilustrados. Esa apoteosis no era más que un equivalente, sin mencionar el nombre, de la escenificación de las teofanías. En realidad, como se mostró, los pueblos eran demasiado poco ilustrados para hacer imposible una cosa de la cual sólo el nombre había quedado anticuado. Por mucho que el ya languideciente emperador se sorprendiera de que se le adjudicara el papel de Hércules, esto no le hubiera ocurrido a aquel general en trance de autoencumbramiento que dotó a su campaña de Egipto, en 1798, de todos los atributos propios de una repetición mítica de las campañas de Alejandro Magno y de la conquista de Roma.

Cuando la empresa fracasó, él mismo dio también por terminada su relación con la Ilustración y la Revolución: «Después de haber visto lo que es Oriente, Rousseau hace que me ponga mal; el salvaje es un perro».¹³ Esto —no sólo el golpe de Estado— ya significó el fracaso de la Ilustración, con el aniquilamiento de sus presupuestos, llegando hasta hacerle insoportable aquello que debía constituir la base de la aventura egipcia: no sólo la imitación de Alejandro y Roma, sino la apertura del acceso a la cultura más antigua, como una legitimación de la nueva forma de razón, creando unos vínculos que trascendieran la indiferencia de las épocas. Éste es, justamente, un pensar cien por cien mítico. El acontecimiento contingente se legitimó con la posesión de la totalidad de la historia y se quebró al hacer ostentación de esa reivindicación. La realidad se interpuso al mito. El conquistador no pudo soportar que ese Oriente no tuviera el aspecto que hubiera debido tener para ser digno de su teofanía.

Ni la equiparación que hace Heine del mundo con los establos de Augias ni el cinismo de Napoleón podían fundamentar bien por qué la filosofía fue incapaz de conseguir aquello que ella había reivindicado como tarea suya. Cuando uno declara como filosófica una cuestión, lo mínimo que se debe hacer, al principio, es aportar algo que pueda ocupar el lugar de una respuesta, esto es, caracterizar el tipo de respuesta que se exige o es posible. La respuesta a la pregunta de por qué la filosofía como Ilustración no fue capaz de realizar lo que pretendía podría rezar como sigue: la destrucción filosófica se ha dirigido a contenidos que ella, previamente, ha preparado y en los que resulta fácil acertar; es precisamente por ello por lo que no ha reconocido las necesidades intelectuales y emocionales que esos conteni-

13. *Ibid.*, págs. 53-61.

dos tenían que satisfacer. Además, se ha figurado el proceso de tal destrucción como un golpe de mano de índole crítica, con el cual, de repente, podría abrirse una brecha en los muros de La Flèche. Finalmente: sólo ha visto la seriedad en sí misma, en su resuelta actitud de desenmascaramiento, no en el lado de aquellas cosas ocultas, que ella tenía por superficiales.

De otro modo, ni a ella se le hubiera podido escapar la fascinación a la que ella misma había siempre sucumbido cuando trataba de apropiarse o recobrar los grandiosos cuadros plásticos del mito, como si fueran formas de encubrimiento de su propia verdad. El intento de alegorizar ha sido algo característico de la filosofía en tiempos anteriores a nuestro siglo, e incluso en él. Pero nunca se ha considerado esa tarea como algo que tenga consecuencias más allá del ámbito de lo retórico y estilístico. El Romanticismo les pareció a la mayor parte de los filósofos despreciable, aunque hubieran podido aprender de él en qué punto tuvo éxito, finalmente, su enconada resistencia contra la Ilustración y su oposición a ella en nombre de las verdades ancestrales. El Romanticismo es, seguramente, un movimiento contrafilosófico, pero no por ello indiferente e improductivo para la filosofía. Ninguna otra cosa tendrían los filósofos que analizar con más celo que la oposición a su causa. Éstos deben tener muy claro que la antítesis de mito y razón es una invención tardía y poco afortunada, ya que renuncia a ver como algo, ya de suyo, racional la función del mito en la superación de aquella arcaica extrañeza del mundo, por muy caducos que hayan sido considerados, retrospectivamente, sus medios.

Uno de los argumentos del Romanticismo era que la verdad no podía ni debía ser tan joven como quería hacer creer la Ilustración. Las razones que el Romanticismo da puede que sean, con frecuencia, oscuras, pero hay una bien clara, a saber, que, si la cosa fuera así, quedaría en mal lugar la naturaleza racional del hombre y, por tanto, tampoco nos estaría permitido confiar ni en su presente ni en su futuro. La falta de seriedad de los mitos va vinculada, para el Romanticismo, con la seriedad de la suposición de que en ellos se oculta —como una ignorada mercancía de contrabando— una ancestral revelación hecha a la humanidad, y acaso el recuerdo del paraíso, que tan hermosamente pudo permutarse con la *anámnesis* platónica. Así es como transmutó la valoración del pensamiento ilustrado de que los mitos eran historias provenientes de la infancia del género humano, es decir, anticipaciones, ciertamente, de la futura y más sólida empresa de la teoría, pero a la medida de una razón todavía achacosa y no ilustrada —que, sin embargo, no quería dejar las cosas como estaban—. En los nombres el

mítico lenguaje ancestral habría dejado algo de su inmediatez paradisíaca: «Cada uno de sus nombres parecía la contraseña para el alma de cada cuerpo de la naturaleza», había sugerido Novalis, refiriéndose a otra y remota forma de entender mediante un «lenguaje sagrado». ¹⁴ Frente a la esperanza de que toda la verdad venga de una ciencia que siempre está en el futuro, el Romanticismo y el historicismo proponen el pensamiento, más o menos acuñado, de que hay una sustancia de la tradición que sólo formalmente es modificable, cosa que parecía permitir incluso una recuperación del pensamiento ancestral, con tal de que se estuviera en posesión, al menos, de un hilo conductor. Pero en el caso de que no pudiera ser reencontrado ningún pensamiento ancestral quedaba, con todo, como producto adicional del giro dado por el Romanticismo, la valoración de aquellos nombres como muy sólidas constantes. Incluso donde los conquistadores se habían inmiscuido, de múltiples maneras, en las cosas de los nativos, imponiéndoles su propia lengua, los nombres de las aguas y de las montañas, de las marcas y de los campos seguían siendo los antiguos. Las más primitivas orientaciones del hábitat humano continuaban manteniendo la evidencia, a través de todos los movimientos migratorios, de no haber podido ser inventadas por el sedentarismo actual.

Cuando se hablaba de la antítesis de razón y mito se estaba hablando, de hecho, de la antítesis de mito y ciencia. Si eso es reclamado ya para la Antigüedad —según el giro que Nestle hizo corriente con el título de su libro, *Vom Mythos zum Logos* [Del mito al *lógos*]—, no deja de ser una secuela adicional de aquel peculiar intento neokantiano de hacer de Platón el fundador de esa tradición teórica que encontró su consciente culminación en la obra de Kant. El concepto de «hipótesis» se convierte en la prueba básica. La obra de Paul Natorp que lleva por título *Platos Ideenlehre*, con un prólogo datado en «Marburgo, 1902», no sólo ha fundado y justificado el sorprendente interés del siguiente medio siglo por Platón y la filosofía antigua en su conjunto, sino que una de sus consecuencias específicas fue que los méritos de Platón en un tan temprano proyecto de pensamiento científico únicamente pudieran ser afirmados y alabados al precio de rebajar el papel de sus mitologemas filosóficos, desterrándolos a la marginalidad de puros adornos estilísticos.

No es fácil que nos propasemos en la valoración de estas consecuencias del neokantismo. Si Platón había hecho ya la mitad del ca-

14. *Die Lehrlinge zu Sais*, en *Schriften*, edición a cargo de P. Kluckhohn y R. Samuel, I, pág. 106 (trad. cast.: *Los discípulos en Sais*, Madrid, Hiperión, 1988).

mino que llevaría a Kant, no tenía por qué haber, entre Platón y Kant, el *abismo de un vacto y de erial históricos* sobre el cual tender un puente.¹⁵ Sólo a partir de aquí se ve profunda y definitivamente transformada la imagen histórica de la Ilustración: la Edad Moderna no empieza con un acto fundacional absoluto al margen del abismo de oscuras épocas anteriores, sino que el Renacimiento tiene ya —como renovación del platonismo y, con ello, de la «*idea en cuanto hipótesis*»— un rango científico. Figuras como Nicolás de Cusa, Galileo, Kepler, Descartes y Leibniz son colocadas en la misma línea de prosecución de la herencia platónica. No se da salto alguno de Platón a Kant, de la idea platónica al *a priori* kantiano, pues ambos hacían referencia al mismo «pensamiento fundamental de la historia universal de la ciencia», que aparece por primera vez aquí.

No es difícil ver que ese descuido de los mitos de Platón no podía durar mucho tiempo. Pero la rectificación que ahora tocaba hacer no representaba más que un rasgo particular de una rectificación de mayor calado, que se proponía tomar totalmente en serio aquel concepto de una historia universal de la ciencia y, así como no estaba dispuesta a aceptar un hiato entre la Antigüedad y la Edad Moderna, tampoco lo aceptaba entre el mito y el *lógos*. En el seno mismo del neokantismo surge una filosofía del mito; y no sólo del mito, sino de aquellos fenómenos expresivos que, a su vez, no están en un plano teórico, no son aún científicos. Esa filosofía permite concebir lo mítico como un compendio de todas aquellas prestaciones que, de forma sucedánea, son posibles y necesarias para soportar y vivir en un mundo que ninguna teoría ha explorado todavía. Si Hermann Cohen había podido decir que la «*idea*» era, «indiscutiblemente, el concepto más importante del lenguaje filosófico», para Cassirer lo sería un concepto que está apartado de las terminologías usadas, de hecho, por la filosofía y que, por ello, trasciende su historia: el concepto de símbolo. Sólo la teoría de las formas simbólicas permite poner en correlación los medios de expresión del mito con los de la ciencia, pero con una relación históricamente irreversible y dando una ventaja, irrenunciable, a la ciencia como *terminus ad quem*.

15. Hermann Cohen, *Einleitung zu F. A. Langes «Geschichte des Materialismus»* (con un epílogo crítico a la novena edición de 1914), en Hermann Cohen, *Schriften zur Philosophie und Zeitgeschichte*, vol. II, Berlín, 1928, págs. 197 y sig. La diferenciación entre mito y ciencia no plantea ningún problema: «He aquí lo que distingue al mito de la ciencia: la ciencia habla de la materia allí donde el mito veía conciencia». (*Das Prinzip der Infinitesimalmethode und seine Geschichte. Ein Kapitel zur Grundlegung der Erkenntniskritik*, Berlín, 1883, 2ª edición, Fráncfort, 1968, pág. 229).

Al mito le sobrevive lo que viene después de él, pero nada podrá sobrevivir a la ciencia, por mucho que ella misma, en cada paso que dé, sobreviva a los anteriores. Historizado de un modo más refinado de lo que se hizo con las groseras exigencias que la Ilustración planteó a la razón que ella estaba llamada a emancipar —pero que, al mismo tiempo, en sus prestaciones concretas, minusvaloraba—, el mito se ubica ahora en un lugar que únicamente presenta un peculiar valor funcional frente a una totalidad que se considera, como si fuera lo más natural, abarcable ya de una ojeada. El mito representaría la demora de una historia en donde está firmemente consolidada la forma de seguir adelante. Una presciencia así, desde la perspectiva de su presunta meta, excluye que se pueda tematizar el mito como la elaboración de una realidad de pleno derecho. El mito sería, más bien, el encargado de guardar el sitio a una razón que no se puede dar por satisfecha con ese trabajo, sometiéndolo, finalmente, a la vara de medir de unas categorías con las que la ciencia se piensa a sí misma en el estadio de su consumación. La afinidad de la ciencia con el mito sigue siendo, según parece, un asunto pendiente. La ciencia no aparece jamás como un intento o un recurso para volver a caer en el sistema formal y la capacidad de totalidad de la fase mítica de la historia. Sigue siendo curioso que justo ese reconocimiento de la peculiar «racionalidad» del mito haga de él algo definitivamente arcaico y prematuro.

Si consideramos su trasfondo neokantiano, no deja de ser irónico que Cassirer, el teórico del mito, termine la larga lista de sus obras con una que lleva el título de *The Myth of the State* (*El mito del Estado*), no publicada hasta 1946, después de su muerte. Éste era, naturalmente, un ámbito para el que la filosofía de las formas simbólicas estaba menos preparado, un campo donde da rienda suelta a su perplejidad. Lo que Cassirer registra ahí es, en el fondo, una regresión romántica cuya inclusión en una filosofía de la historia parece imposible.

El historiador de la filosofía, de la ciencia, del sujeto cultural, de la conciencia de la realidad no debe pasar por alto con demasiada magnanimidad —para no dejarse perturbar en su filosofía de la historia— esos brotes románticos, que rompen la imagen de una razón que no cejaría en tratar de salir con sus derechos. La racionalidad y la irracionalidad no serían predicados aptos para el universo, como pretendía saber muy bien Nietzsche, sin dejar por ello, en absoluto, que se llamara a esto romanticismo. Romanticismo no es sólo lo que se llama así. La filosofía no ha tenido dificultad para integrar esto, como tantas cosas antes, en su historia, alistando incluso a aquellos que,

con esos y otros exabruptos, habrían proclamado su autoexclusión de ella, creyendo, al hacerlo, que podían decretar su fin. Entre esos románticos innominados se encuentran, seguramente, todos los que viven de confundir el final de una realidad no querida con el comienzo de una realidad deseada, aunque la «flor azul» de Novalis se haya teñido, un siglo después, hasta convertirse en la «flor negra» del *Algal* de Stephan George.

La afinidad con el mito consiste siempre en encontrar y nombrar al sujeto del que se pueda narrar la última de las historias verdaderas. Hasta lo tradicionalmente más abstracto se convierte en un nombre tan pronto como queda transformado en un sujeto que actúa y padece. Puede parecer algo tan insustancial como el «ser». De la práctica de no escribirlo ya meramente como el antiguo concepto superabstracto de antes podemos colegir que se ha convertido en el nombre de un sujeto portador de historia. Lo que hace de la «historia del ser» una nueva muestra del Romanticismo es la circunstancia — dada en ella por supuesta— de que el auténtico futuro no pueda ser otra cosa que el auténtico pasado, no como la «vuelta» de un hombre ascendido al rango de sujeto de la historia, sino como «retorno» del ser ocultado, época tras época, por la metafísica. Su retorno, inesperado, pero que se ha de esperar, no es mejor que la nueva creación que tendría que surgir, cueste lo que cueste, del próximo caos.

Común a todas las afinidades con el mito es que no hacen —o bien sólo dejan— creer que algo en la historia de la humanidad haya podido ser saldado de una vez para siempre, por mucho que se crea que ha quedado, definitivamente, atrás, lo cual no es nada obvio, pues el mito, por su parte, habla de seres monstruosos que han sido domados o de formas de dominación que han sido depuradas. La experiencia histórica parece hablar en contra del carácter definitivo de las mitigaciones logradas y por lograr. Hemos aprendido a mirar con desconfianza las llamadas «superaciones» de esto o de lo otro, sobre todo desde que se da la suposición o la sospecha de que hay cosas que quedan latentes. Conocemos regresiones a estadios ancestrales, primitivismos, barbaries, bestialidades, atavismos. ¿Se pueden excluir situaciones de completo hundimiento? En ellas subsistiría el consuelo de que podrían abrirse así nuevas posibilidades. Una lenta declinación puede ser más desconsoladora que ser aplastados por astros que se desploman.

Si no hay alternativas a los mitogonías, sí las hay en la elección de su tipología, como ocurre con las cosmogonías. Si no me equivoco, en éstas podemos elegir entre un estado originario caracterizado por una distribución simétrica y sumamente rarificada de la materia en

el espacio y otro de una concentración densísima de esa materia primitiva en una sola masa central que es casi un punto. Kant y Laplace partieron del primer supuesto, las recientes cosmogonías —desde el descubrimiento del efecto Doppler y de la constante de Hubble— parten de la explosión de aquel concentrado masivo.

Para el problema de la mitogonía hay una serie de tesis fundamentales que se corresponden, de una forma bastante precisa, con una tipología rudamente bosquejada de los teoremas. La mejor manera de describirlas es por analogía con la clásica alternativa de las teorías del desarrollo biológico: como una preformación o una epigénesis.* Frente a la teoría de la sobrecarga de datos, formada apoyándose en la psicología de la Gestalt, es decir, la suposición de la elaboración cultural de una originaria «inundación de estímulos», se alza la que afirma la concordancia entre los contenidos míticos y las formas fundamentales. Tales concordancias habrían generado una serie de consecuencias tanto genéticas como metafísicas.

La teoría del *Kulturkreis* [círculo cultural] ha puesto como base el supuesto de una tradición, a lo largo de toda la historia de la humanidad, con un alto grado de constancia, y ha remitido las concordancias culturales a una situación de partida de la humanidad en un cerrado territorio originario.¹⁶ La capacidad humana de transportar las constantes a lo largo del tiempo y el espacio es sorprendente. Si no la aceptamos, no hay manera de evitar una serie de supuestos, más o menos expresos, sobre un equipamiento básico del hombre con formas de elaboración categorial y simbólica independientes de la tradición cultural. Y entonces aparece la amenaza del destino que se cierne sobre todos los platonismos: la derivación de las prestaciones a partir de formas conceptuales innatas —o por su reminiscencia— sólo es capaz de «explicarlo» todo diciendo que eso ya estaba allí desde siempre. Si nos tuviéramos que conformar con esto, nos conformaríamos, en todo caso, con el tipo más endeble de teoría.

* Según esta teoría biológica, los rasgos de un ser vivo se modelan en el proceso de su desarrollo, sin estar *preformados* en el germen. (N. del t.)

16. El concepto de *Kulturkreis* [círculo cultural] fue creado por Leo Frobenius en 1897, para posteriormente ser abandonado. Sus implicaciones de difusión y superposición se remontan al *Völkerkunde* de Friedrich Ratzel (1886-1888). Fritz Graebner retomó de nuevo ese concepto de la cultura en su *Methode der Ethnologie*, de 1911. El potencial especulativo que entraña una forma de teoría con una tipología ideal, sin preocuparse por lo que es o no demostrable, lo empezaron a extraer, a partir de 1924, W. Schmidt y W. Koppers, como preludeo a una historia universal de la humanidad que llevaría el nombre *Völker und Kulturen* (sólo se publicó el primer volumen).

El acto de dar nombres es algo cuya explicación se les escabulle, en gran medida, a las grandes alternativas teóricas. El intento de entenderlo nos hace vacilar entre lo originario de aquellos «dioses del momento» supuestos por Hermann Usener y la posterior construcción de generalización de la nominación alegórica. Es el dilema que plantea Sócrates en su conversación con Filebo, en el Diálogo del mismo nombre. Filebo ha hecho una diosa de *hēdonē*, dándole el nombre del concepto de placer, un placer que todo lo domina y que escapa a cualquier discusión que se sostenga sobre su derecho a la existencia. Sócrates insiste que incluso esa diosa tiene que seguir llevando su antiguo y cultural nombre, el nombre de Afrodita.

No sólo resulta irónico que el Sócrates que, muy pronto, será acusado y condenado por su rechazo de los dioses del Estado se oponga aquí a la apoteosis de un concepto filosófico abstracto, sino que también Platón tuvo que referirse con ironía a la circunstancia de que aquel hombre que recurría a su *daimónion* como a una última instancia no necesitada ya de justificación le negase a su adversario ese mismo privilegio de introducir un «nuevo dios» como instancia horra de justificación. Y es justamente a una divinidad omnipotente del placer, merecedora de la insignia filosófica, a la que Sócrates rechaza, en favor de una Afrodita vinculada por el mito al reparto de poderes del Olimpo y tenuta en cuenta, en el culto de la ciudad, sólo al lado de otras deidades.

Con esa mítica figura de compleción olímpica se corresponde, en el *Filebo*, la metáfora existencial de la mixtura de la vida. El mantenimiento del viejo nombre no constituye más que el primer plano de esa resistencia a aceptar unos atributos con cuantificadores universales en los dioses filosóficos y su monocracia. El rechazo de Filebo es de más calado que el de otros adversarios de Sócrates: deja de dialogar.

No es precisamente la circunstancia de que el mito tenga que ver con los orígenes lo que le da, a los ojos del observador posterior, la aureola de sagrado; la quintaesencia de lo que una «mitología» tiene aún que ofrecer consistiría en el hecho de que el mito se ha desprendido ya una vez de aquellos orígenes, de que es capaz de indicar, y presentarla de una forma comprensible, la distancia que de ellos le separan. En eso estriba lo aportado por una estabilización, indiscutida, de los nombres. Resulta exagerado designarlo, en general, con la expresión «legitimidad»; se trata de una cualidad, más bien trivial —una «premodalidad»—, de la obviedad de la nominación en el mundo de la vida. Con ese peculiar balanceo —a medio camino entre el respeto irónico y la minusvaloración del ilustrado— con que Voltaire admite datos culturales

exóticos, menciona, al final de su *Princesa de Babilonia*, como explicación de la identidad de nombre entre la estrella y la ciudad portuaria *Canope*, la circunstancia de que nadie, hasta hoy, haya sabido si el dios de ese nombre fundó la ciudad o bien los habitantes de la ciudad se hicieron con ese dios, si la estrella dio su nombre a la ciudad o la ciudad dio su nombre a la estrella: «Todo lo que se sabe es que ambas, tanto la ciudad como la estrella, son muy antiguas. Pero esto es también todo lo que uno puede saber del origen de las cosas, sean lo que sean».¹⁷

Canope, ciudad situada en el brazo occidental del delta del Nilo, debe haber sido una fundación de los espartanos, en honor del mítico timonel del barco de Menelao; dado que la estrella homónima, de primera magnitud, domina la constelación austral de la Nave Argos, salta a la vista la analogía. La escuela astral-mitológica no fue menos fructífera que la sexual-mitológica en la tarea de asignar un correlato a cada rasgo del mito: respecto a las constelaciones, al giro diario y anual del sol, a las fases lunares, a los planetas. Y ya que aquí no vamos a hacer ninguna hipótesis sobre el origen de los mitologemas, no nos queda sino comparar este éxito en la imposición del nombre —quizás el más antiguo conseguido sobre la realidad patente del mundo de la vida— con el último en aparecer, referido al polo opuesto, al mundo subterráneo de la psique.

Ningún resultado de los logrados con la invención de nombres puede parangonarse con el de Freud. Que yo adujese aquí pruebas de ello atentaría contra todo lo que es el argot especializado. Lo que me gustaría comentar es un factor de índole biográfica en la significación de esa tarea de dar nombres al mundo del subsuelo. Sólo así nos remiten esas significaciones a Freud. Éste debe haber sometido a un proceso de enriquecimiento a aquello que escribió, el 14 de abril de 1898, a Wilhem Fliess acerca de un viaje en las vacaciones de Pascua a Istria, que pronto desempeñaría un papel importante incluso en la *Interpretación de los sueños*.

Freud relata a su amigo de Berlín la visita a las cuevas de estalactitas del Karst junto a Divaccia, un mundo subterráneo lleno de «gigantescas colas de caballo, pasteles en forma de árbol, colmillos que bro-

17. *La Princesse de Babylone*, XI: «Tout ce qu'on en savait, c'est que la ville et l'étoile étaient fort anciennes, et c'est tout ce qu'on peut savoir de l'origine des choses, de quelque nature qu'elles puissent être» (trad. cast.: *La princesa de Babilonia*, Madrid, Lipari, 1990). Voltaire consideraba mitos incluso las fábulas de Esopo, el origen de las cuales se perdía en los tiempos primitivos «de un abismo insondable» (*Le philosophe ignorant*, § 47).

tan de la tierra, mazorcas, entoldados de pesados pliegues, con jamones y volatería colgando del techo»; y también habla allí del descubridor de la cueva de Rudolf, un alcoholizado genio venido a menos, que, a los ojos del analista, se revela, inmediatamente, como una figura de una libido invertida: «Cuando manifestó que había estado ya en treinta y seis «agujeros» del Karst reconocí en él enseguida a un neurótico, y su afán de conquista se me antojó un equivalente erótico». El ideal de ese hombre era «venir alguna vez a Viena, para sacar de los Museos de allí modelos con los que dar nombre a sus estalactitas». ¹⁸ Abajo había estado, en palabras del propio Freud, «el mismísimo Tártaro», un mundo subterráneo que no tenía nada que envidiar a la fantasía dantesca del infierno. No puede ser una casualidad que Freud relate tan detalladamente a este amigo, iniciado en sus construcciones psicoanalíticas, acerca de esas cuevas y de su descubridor y buscador de nombres. Piénsese en que este intercambio epistolar documenta también la invención del nombre más eficaz encontrado por Freud, en su recurso a la historia de Edipo, y su primera teoría del surgimiento endógeno de los mitos a partir de la representación del aparato psíquico.

Sólo a Fliess, un chalado, como él, de este tema, podía hacer Freud partícipe de ese volátil pensamiento sobre una «psicomitología»: «¿Puedes imaginarte tú lo que son “mitos endopsíquicos”? El engendro más reciente de mi labor conceptual. La confusa percepción interna del propio aparato psíquico incita a la producción de ilusiones conceptuales que, como es natural, son proyectadas hacia fuera [...]». ¹⁹ Resulta completamente desacertado remitir, como hacen los editores de Freud, en relación con esta primera mitogonía freudiana, al ensayo *El poeta y los sueños diurnos*, de 1906, donde se llama a los mitos «sueños seculares de la joven humanidad», recibiendo de este modo una asignación filogenética, mientras que los «mitos endopsíquicos» no son, primordialmente, contenidos del aparato psíquico y de su acervo de recuerdos, sino algo así como su confusa autorrepresentación, lo cual «explica» tanto la difusión universal del mito como también la inten-

18. *Aus den Anfängen der Psychoanalyse 1887-1902. Briefe an Wilhelm Fliess*, 1ª ed., Londres, 1950, Fráncfort, 1962, pág. 217 (trad. cast. en *Epistolario de Sigmund Freud 1873-1939*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2ª ed., 1996). Véase, al respecto, *Die Traumdeutung* (1900/1901), en *Gesammelte Werke*, II/III, pág. 466 y sigs. (trad. cast.: *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas*, 3 vols., Madrid, Biblioteca Nueva, 3ª ed., 1973).

19. Freud a Fliess, Viena, 12 de diciembre de 1897, en *Briefe an Wilhelm Fliess*, op. cit., pág. 204.

sidad de su recepción. Uno casi querría suponer que para encontrar un acceso a este tipo de teorema Freud había leído antes los *Sueños de un visionario*, de Kant; pero una suposición así no tiene ningún otro apoyo.

En este contexto, no carece de importancia observar que la más temprana exposición de Freud sobre el aparato psíquico —en el *Proyecto de una psicología* (como lo llaman sus editores) de 1895— no parece tener en cuenta aún la función de la adjudicación de nombres. No puede excluirse que sólo el encuentro con el guía de las cuevas en el Karst de Istria, tres años más tarde, con su obsesión por la función vital de la asignación de nombres, le evidenciara que todo reconocimiento en el ámbito de lo desconocido se ve confrontado con la perentoriedad de verlo como algo innominado y necesitado de una denominación, pues el intento de describir el aparato psíquico y su íntimo dramatismo energético con el lenguaje de la neurofisiología y anatomía cerebral ha dejado ya de satisfacer al autor de la *Interpretación de los sueños*. El lugar de aquel mundo de cantidades de excitación y líneas de estímulos lo ocupa ahora un sistema de instancias y «poderes repartidos» que parece acercarse cada vez más a una hipostatización, a una personificación de las magnitudes que, en todo caso, allí operan. Mientras que la estructura de la teoría neuronal de 1895 se ofrece al observador en la metafórica horizontal de un sistema de vías de conducción, el del yo y el inconsciente, del super-yo y el ello, del deseo y la censura, de la descarga y la represión, de la energía pulsional y la simbólica, de las *noxas** y los síntomas neuróticos constituye un sistema de imágenes de configuración vertical, que tendría ya, de suyo, una afinidad con el mito, aunque nunca hubiera llegado hasta una mitogonía. En el *Proyecto* de 1895, en cambio, únicamente había corrientes, fuga de estímulos, nivel 0, resistencias contra la descarga, contactos y barreras, células de percepción y recuerdo, vías y caminos preferentes, *stock* cuantitativo y permeabilidades, pantallas y cribas. Incluso el peculiar y casi triunfalmente introducido yo no es otra cosa que un determinado estado de organización de ese sistema de canalización, un mero grado de complicación de su conductibilidad para procesos primarios.²⁰

* Término que figura en el Diccionario de la Real Academia, si bien como anticuado, con el significado que también tiene en latín: daño, perjuicio —de ahí *nocivo*—. (N. del t.)

20. *Entwurf einer Psychologie*, 1895 (trad. cast.: *Proyecto de una psicología para neurólogos*, en *Obras completas*, 3 vols., Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, vol. I, págs. 209

Cuando Freud, sin embargo, proclama la autopercepción del aparato psíquico como su primera mitogonía, la de los mitos endopsíquicos, se adelanta a aquella tendencia al cambio del primitivo *Proyecto* que le llevará a los trabajos metapsicológicos de 1915. La expresión «metapsicología» la inventa él ya al año siguiente del *Proyecto de una psicología*, en una carta dirigida a Fliess y datada el 2 de abril de 1896, como un contraconcepto de la metafísica: la metapsicología sería algo así como volver a traducir a su lengua original la proyección hacia afuera de aquellos mitologemas endógenos, usándolos, por tanto, para orientarse en la construcción de la dramaturgia interna. Con todo, se mantuvieron las incógnitas sobre el estadio final del plan englobado en el título *Zur Vorbereitung einer Metapsychologie*, dado que de los doce trabajos que iban a tener cabida en él sólo cinco vieron la publicación, en 1915, mientras que probablemente los otros siete fueron destruidos. El concepto de «mitos endopsíquicos» habría conducido, al fin y al cabo, a un tipo de explicación parecido al de las «ideas innatas», aunque lo ofrecido en la confusa autopercepción del aparato psíquico no deberá ser un complejo de contenidos de representaciones. El equipamiento básico para la producción de mitos sería, entonces, ciertamente, el propio sistema funcional, pero mediante la autoprivación de su funcionalidad. Únicamente la explicación del mito como una latencia de experiencias prehistóricas de la humanidad lo libera del mecanismo de la proyección ontogenética.

El último paso se dará muchísimo tiempo después, cuando Freud dé expresión a su resignación ante el hecho de la imposición total de la amnesia infantil elaborando el concepto de «construcción». En ella, se le ofrece al paciente, en vez del recuerdo olvidado, la posibilidad de una historia inventada, una hipótesis de lo para él desconocido, que, en condiciones favorables, acepta como su «verdad». Únicamente a partir de 1937 el anterior mitologema endógeno es reemplazado por el exógeno —un medio desesperado al que recurre la irrenunciable necesidad de verdad—. En este año de las *Construcciones en el análisis*, sale al encuentro de Freud una de las últimas cosas significativas de su vida, que lo vuelven a vincular con su primera mitogonía: su discí-

y sigs.), en *Aus den Anfängen der Psychoanalyse 1887-1902*, Fráncfort, 1962, págs. 305-384. [Recuérdese que el «proceso primario» sirve para caracterizar, en Freud, al sistema inconsciente, donde la energía psíquica fluye libremente, según el «principio de placer», mientras que en el «secundario», referido al sistema preconscious-consciente, la energía está *ligada*, sujeta al «principio de realidad». (N. del t.)]

pula Marie Bonaparte le escribe, el 30 de diciembre de 1936, que había adquirido en Berlín su epistolario con Wilhelm Fliess de manos de un apoderado de la viuda. Freud le contesta, en carta del 3 de enero de 1937: «El asunto de la correspondencia con Fliess me ha hecho estremecer [...] Me gustaría que nada de ello llegase a conocimiento de la así llamada posteridad».²¹

21. M. Schur, *Sigmund Freud. Leben und Sterben*, Fráncfort, 1973, pág. 572 y sig. (trad. cast.: *Sigmund Freud: enfermedad y muerte en su vida y en su obra*, Barcelona, Paidós, 1980). [En cuanto al término freudiano «construcción», como señalan Laplanche y Pontalis en su *Diccionario de psicoanálisis* (Barcelona, Paidós, 1996), hay que indicar que en la obra citada de 1937 es tomado en sentido restringido, referido a la construcción que hace el psicoanalista a lo largo de la cura, mientras que, en un sentido más amplio, el propio paciente hace su construcción al elaborar sus fantasmas. (N. del t.)]

CAPÍTULO III

«SIGNIFICACIÓN»

Ah, les vieilles questions, les
vieilles réponses, il n'y a que ça!

BECKETT, *Fin de partie*
[*Fin de partida*]

Más importante que tratar de saber lo que nunca sabremos —cómo ha surgido el mito y qué vivencias hay en el fondo de sus contenidos— es la articulación y ordenación histórica de las representaciones que se han ido haciendo sobre su origen y carácter originario, pues tanto como el trabajo hecho con sus figuras y contenidos, también la mitología sobre su surgimiento es un reactivo de la forma de elaboración del mito mismo y de la persistencia con que le acompaña a lo largo de la historia. Si hay algo a lo que merezca ser atribuida la expresión *viene tras de mí*, es a la imaginación arcaica, independientemente de lo que en ella se haya elaborado por primera vez.

Dos conceptos antitéticos nos hacen posible la clasificación de las representaciones sobre el origen y el carácter originario del mito: *poesía y terror*. O al principio hubo un desenfreno de la imaginación en la apropiación antropomórfica del mundo y un encumbramiento teomórfico del hombre, o bien la desnuda expresión de la pasividad de la angustia y el horror, de la exorcización demoníaca, del desamparo mágico, de la dependencia absoluta. Pero no haremos bien en equiparar estas dos rúbricas con la antítesis entre lo no vinculante y lo que hace referencia a la realidad.

Que los poetas mienten es una vieja sentencia, y el descubrimiento de una verdad en la poesía acaso no sea más que un episodio de la posterior metafísica estética, que no quería dejar que el arte fuera únicamente mera fantasía. Decir que los poetas que intervienen en la elaboración del mito representan ya, para nosotros, el estadio más

temprano de la tradición que nos es accesible constituye una reducción perspectivista; sobre todo, no significa que la poesía tenga que haber incluido en la obra del mito el carácter mendaz. Cuando Jean Paul, en su *Introducción a la estética*, dice: «Los griegos creían en lo que cantaban, en dioses y héroes», esto le sirve, por de pronto y ante todo, de contraste con el clasicismo contemporáneo, para el cual esos dioses griegos «no son más que imágenes planas y vestidos vacíos en donde se alojan nuestros sentimientos, no seres vivos». Jean Paul tiene, asimismo, un culpable de que aquella ligereza de la producción mítica no pudiera seguir viva: la introducción del concepto de «dioses falsos», que habría puesto fin al canto de índole teológica.¹ Jean Paul se hacía eco más bien del ansia de dioses que tenía su época —que sólo podían ayudar a la serenidad del hombre mediante su propia serenidad— que de un pensamiento de su restablecimiento mediante el arte.

Cuando el Romanticismo volvió a descubrir leyendas y sagas, lo hizo con un gesto de reto dirigido a la Ilustración: no todo lo que no se había dejado pasar por el control de la razón era engaño. En conexión con ello, aparecía una nueva valoración —iniciada con Vico y Herder— de la situación originaria de estas materias y figuras míticas. Los primeros tiempos de los pueblos, antes del episodio del clasicismo antiguo, no solamente habrían estado presididos por la tiniebla y el terror, sino también, y sobre todo, por el más puro espíritu infantil, que no distinguía entre verdad y mentira, realidad y sueño.

A la comprensión del mito, o de aquello que aún puede ser llamado mitología, no le ha sentado nada bien haber tenido que desarrollarse entre los pares antitéticos de la Ilustración y el Romanticismo, el realismo y la ficción, la fe y la incredulidad. Si tiene alguna validez la observación de Jean Paul —que los dioses de la época primitiva, antes de ser demonizados como falsos, no estaban sujetos a la cuestión de si eran o no verdaderos—, entonces también su fórmula de que los griegos habían creído lo que cantaban debe ser entendida prescindiendo del concepto de la fe, que sólo apareció con la condena y el pecado de la incredulidad. Pues si había o no un único dios o muchos dioses era una cuestión del todo marginal, mientras que lo central fue siempre saber cuál de ellos era el verdadero o cuáles los admisibles y fiables.

1. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, I, 4, § 17; I, 5, § 21 (trad. cast.: *Introducción a la estética*, edición a cargo de Aullón de Haro, Madrid, Verbum, D. L., 1991).

La antítesis de poesía y terror para explicar el nacimiento y comienzo del mito y su propia cualidad de originario viene vinculada a una serie de supuestos más generales, de proyección histórico-filosófica. Es verdad que la oposición del Romanticismo contra la Ilustración no significaba —dado el postulado de la poesía originaria de la infancia de la humanidad desde Vico y Herder— ninguna historia de progresiva decadencia, que habría empezado con la Edad de Oro y continuado con otras denominadas con un metal de menor calidad, pero llevaba, fatalmente, a la tesis de que se necesitaría una gran disposición, esfuerzo y arte para, al menos, rescatar y renovar algo de entre aquellos logros, arruinados y soterrados, de los primeros tiempos, hasta que, en el transcurso del movimiento romántico, se hizo, sin más, de la poesía originaria la revelación originaria, que habría que recobrar.

Dejando de lado, por ahora, la cuestión de la diferencia entre poesía originaria y revelación originaria, el Romanticismo aportaba, ante la época a la cual él se autorrecomendaba, un importante consuelo: el consuelo de garantizar que la humanidad no tuviera que renunciar del todo, en su ser y en sus posibilidades, a lo que ella, una vez, ya había sido. Esto también pertenece a la naturaleza del mito: sugiere una repetitividad, un reconocimiento, cercano a la función del ritual, de historias elementales, mediante el cual queda refrendada y acuñada la inquebrantable regularidad de las acciones gratas a las deidades.

Friedrich Schlegel, en su *Rede über die Mythologie*, de 1800, no sólo acuñó lo que es la concepción romántica del mito, sino que incluso la desprendió del esquema antiilustrado de una historia de decadencia. Lo hace en la digresión teórica incluida en el *excursus* segundo, de índole teórica, de su *Gespräch über Poesie*, y puesta en boca de su personaje Ludoviko, caracterizado como alguien al que «gustaría hacer, con su revolucionaria filosofía, una aniquilación al por mayor».² Cuando este personaje, tipificado como representante de la época, habla —programándola— sobre una «nueva mitología», la teoría del mito se convierte, ella misma, en un mito. Una revolución así consistiría en el retorno de lo originario con un nuevo nombre, algo originario que no puede tener cabida en la historia tal como ella, de he-

2. Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, II, pág. 290. En la nueva versión del *Gespräch über Poesie*, según aparece en la edición de las Obras de 1823, se habla, en vez de una «filosofía revolucionaria», de una filosofía «trituratora», y la «aniquilación» de antes es sustituida por la expresión «rechazo y negación».

cho, es, sino que debe convertirse en su «punto fijo» de referencia. El mito nos permite apostarnos fuera de la historia, y no sólo como espectadores suyos, sino como usuarios de sus bienes más antiguos. La fantasía del mitólogo cuenta, en el mito, la propia historia de su fantasía, la cosmogonía de su surgimiento a partir del caos gracias al *eros*. Por eso puede darse un nuevo mito, siempre que la fantasía poética retorne hacia sí misma, convirtiendo en tema su propia historia.

Es característico del mito —incluso en el caso del mito así programado— no hacer nada sin referirlo a la totalidad y sin reivindicarla: lo que en la época se llama «Física» habría perdido ese sentido de la totalidad, desintegrándose en un conjunto de «hipótesis», sacrificando así esa visión que no debería ser abandonada en ninguna relación con la naturaleza. Si la hipótesis está llamada a ocupar el lugar del mito y la Física el lugar de la genealogía de los dioses, entonces sería la penetración en la última intención de la hipótesis lo que abriría, una vez más, la posibilidad de una «nueva mitología». El ardid decisivo se ocultaría tras esta pregunta retórica, que parece ingenua: «¿Por qué no va a ser de nuevo algo que una vez ya ha sido?».³ Si la Ilustración había preguntado por aquello a lo que ya no le está permitido ser, equipándolo con los atributos de la oscuridad y el terror, el romántico se ve ahora en la obligación de probar que algo similar a lo que él ansía ya se ha dado una vez —como lo repetible por antonomasia— en forma de una nueva reconciliación de ciencia y poesía.

El propio Friedrich Schlegel, que iba a descubrir la poesía del mito arcaico, había pensado en sus primeros tiempos, de un modo que suena menos consolador, sobre el punto de partida del trato humano con lo divino. El primer barrunto de lo infinito y divino «no llenó a la gente de devota admiración, sino de un terror salvaje».⁴ ¿No podría ser que aquella fase poética primitiva, descubierta por él —o redescubierta, después de Vico y Herder— en la *Rede über Mythologie* para el Romanticismo, fuera ya, para él, un estadio de distanciamiento de aquel «terror salvaje» de los comienzos? Pues, indudablemente, uno de los métodos elementales y acreditados de afrontar la oscuridad consiste no sólo en temblar, sino también en cantar.

Desde Rudolf Otto, lo sagrado, la cualidad de lo numinoso que aparece en hombres y cosas, es algo que despierta miedo o, al menos, también despierta miedo, es un *mysterium tremendum*, que puede ser

3. *Rede über Mythologie*, op. cit., vol. II, pág. 313.

4. *Prosaische Jugendschriften*, edición a cargo de J. Minor, vol. I, pág. 237.

rebajado a fórmulas más suaves de timidez y respeto, sorpresa y confusión. La función del rito y del mito radica, justamente, en crear una distancia, elaborándola intuitivamente, respecto a aquella originaria tensión emocional de «terror salvaje», por ejemplo, haciendo que, en el ritual, el objeto numinoso sea mostrado, expuesto, tocado; así, en una de las religiones de alcance universal, la finalidad de la peregrinación que se debe hacer una vez en la vida es besar la santa piedra meteórica de la Kaaba en La Meca. El centro de la esfera numinosa no sólo tiene una forma y un nombre, sino, antes de nada, una localización estricta, importante para la orientación de la postura que hay que tomar en los rezos en cada lugar del mundo.

Se ha pensado demasiado poco qué significa esa localización para la cualidad de lo numinoso, al principio difusa. Lo sagrado es la interpretación primaria de aquel poderío indeterminado que se hace sentir gracias a la simple circunstancia de que el ser humano no sea dueño de su destino, del tiempo de su vida, de sus relaciones existenciales. En el sentido de esta interpretación primaria de un poder de carácter indeterminado, tanto el rito como el mito son siempre interpretaciones secundarias. Por mucho que la reiterada interpretación de mitos sea llamada, a su vez, «secundaria», en el sentido de una «racionalización secundaria», en cuanto racionalización no está, de una forma clara y necesaria, en la misma línea, pero sí en la misma dirección de lo ya aportado por la interpretación primaria del inicial poder indeterminado. Razonar significa, precisamente, saber arreglárselas con algo —en un caso límite: con el mundo—. Si lo sagrado ha sido una interpretación primaria, está claro que es ya interpretación, y no lo mismo que lo interpretado. Pero he aquí que nosotros no poseemos ninguna otra realidad que la interpretada por nosotros mismos. Es real solamente como un modo elemental de su propia interpretación, en contraste con lo excluido por ella como «irreal».

La cualidad de lo numinoso no sólo es desmontada y nivelada. Es repartida, según un concepto que comparte con el politeísmo, entre objetos, personas, orientaciones. Lo originariamente difuso experimenta una marcada distribución. No es casual que la historia fenomenológica de las religiones se haya orientado hacia la institución del tabú. En él, la cualidad numinosa se convierte en el aseguramiento, a base de mandatos y prohibiciones, de territorios protegidos, de determinados derechos y privilegios. Aquel signo de lo que originaria y maquinalmente aterrorizaba es transferido ahora a algo destinado a participar de esa cualidad de lo numinoso. El culto de misterios,

por ejemplo, imita cuidadosamente la cualidad de lo desconocido, y hasta la de lo normalmente prohibido, pero permitido al iniciado.

Mientras que la función de desmonte se refiere a lo originaria y maquinalmente extraño e inhóspito, la de traducción y simulación concierne a algo que, por sí mismo, no tiene o no puede conseguir, de suyo, esa cualidad originaria, como ocurre con la titulación de las personas sacerdotales, caciques y chamanes. Esta segunda cualidad la hemos caracterizado, mediante la expresión «sanción», como lo basado en el juramento, no sólo en cuanto institución de raíces religiosas, sino como justificación de los especialmente fuertes castigos que pesan sobre la transgresión de lo instituido o que pueden imponerse a personas sujetas a juramento, cuando se salen del papel definido y protegido por el juramento, por ejemplo en el caso de expertos, funcionarios, soldados. El juramento de declarar llega hasta exigir revelar algo en perjuicio y daño propio. Pero la simulación sólo se sigue ratificando con la justificación de la gravedad de las penas que el legislador se sabe legitimado a imponer sobre el perjurio.

Ernst Cassirer ha documentado el tránsito de la experiencia numinosa a la institución regulada con un mito que era contado entre los ewos: «Por los tiempos de la llegada de los primeros colonizadores de Anvo, un hombre topó, en la selva, con un inmenso y grueso baobab. Al verlo, el hombre se asustó, por lo que acudió a un sacerdote, para que le explicase lo sucedido. La respuesta fue que aquel baobab era un *trô*, que quería habitar junto a él y ser venerado por él».⁵ La angustia sería, por tanto, la señal por la que aquel hombre habría reconocido que un demonio *trô* se comunicaba así con él. Sólo que esta narración hace encajar, anacrónicamente, dos fases distintas en el tiempo: el sobresalto a la vista del árbol aparece ya vinculado con saber lo que se tiene que hacer y a quién se ha de recurrir ante una experiencia así, de lo que se desprende que la despotenciación ya está, aquí, institucionalmente regulada.

No debemos calificar esto de puro primitivismo. El hecho de que alguien pregunte qué ha de hacer y busque consejo representa también un fenómeno de delegación, aunque tal situación tenga, para nosotros, las características de una perplejidad totalmente individual. Este mito fundacional de una religión presupone, como la cosa

5. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, III, 1ª ed., Berlín, 1929, Darmstadt, 1954, pág. 106, siguiendo a Spieth, *Die Religion der Eweer*, Leipzig, 1911, págs. 7 y sig. (trad. cast.: *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971-1976).

más natural, la existencia del sacerdocio antes del momento de surgimiento del culto; al hacerlo, comparte los propios supuestos de la crítica ilustrada de la religión, al decir que los sacerdotes han sido los inventores de las religiones. El temor sentido ante el baobab es, por tanto, un temor que ya se ha hecho tolerable, al tratarse de un acontecimiento previamente amortiguado por la institución. Ha perdido, en cuanto tal, su función de crear confusión en el sujeto. Se evidencia el puesto del sacerdote en el proceso de lo cultural: no es, ciertamente, ningún héroe cultural que posibilite o mejore la vida de los hombres mediante una gran hazaña, pero ha sido concebido conforme a ese tipo mítico. Si bien él no sabe más que lo que hay que hacer en una eventualidad así, tiene un saber cuya solidez estriba en que no puede venir nadie que le haga alguna «crítica».

No es dar un salto colocar, al lado de este sencillo acontecimiento, la gran limpieza hecha en el mundo de toda clase de seres monstruosos, tal como la ha presentado, plásticamente, el ciclo de mitos urdidos en torno a Heracles. El temor del ewo ante el baobab, apenas ya comprensible para el oyente del mito, queda condensado, por así decirlo, en aquellas antiguas representaciones de monstruos, que ahora —como el temor de los primeros tiempos de la humanidad que en ellos se encarnaba— ya no crean inseguridad porque ha habido un ser que les dio el golpe de gracia. La posición de estos seres monstruosos dentro del sistema de la genealogía mítica es, con frecuencia, incierta; ellos mismos no son completamente divinos, pero sí cercanos a los dioses. En el catálogo que nos da Hesíodo de estos seres monstruosos, está, entre las Gorgonas, Medusa, la cual, aunque desciende de padres inmortales, es mortal. Sólo así es posible que tome cuerpo, en ella, el temor en estado puro presentándolo, sin embargo, como algo superable. En el relato de Perseo, Ovidio hace llegar al paroxismo el terror gorgóneo, convirtiendo en deletéreo, para sus enemigos, incluso el cabello de serpientes de la cabeza cortada de Medusa, que figuraba en el escudo de Minerva: *Nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes, / pectore in adverso quos fecit, sustinet angues*. La inclusión de tal prototipo de lo terrorífico en las artes plásticas y en los dibujos de los vasos es el último paso para seguir mostrando lo que, en la historia, ya ha sido superado. Sólo a partir del 300 a. C. puede encontrarse a Medusa representada, plásticamente, con una expresión de sufriente hermosura en el rostro. Con todo, al comentarista de Hesíodo le cuesta ímprobos esfuerzos hacer comprender la diferencia entre el terror narrado y la hermosura plásticamente representada: «Puede que en esta concepción concurren dos ideas: pri-

tendencialmente, igual a cero. Por mucho que esa indiferencia respecto al propio observador analítico no haya podido ser verificada histórica y biográficamente en ningún sitio, no deja de ser un factor perteneciente a la actitud ideal del teórico. El sujeto teórico sólo puede aspirar a tal indiferencia porque él mismo no es idéntico al sujeto individual y su caducidad, sino que ha desarrollado unas formas de integración que miran a un abierto horizonte temporal. La significación, como la entendemos aquí, va referida a la finitud. Surge al dictado de la renuncia de aquel *vogliamo tutto!*, que sigue siendo el motor secreto que impulsa hacia lo imposible.

Su caso límite —o un caso, ya, en que sobrepasa sus límites— es aquel buen y antiguo «juicio del gusto», que vincula la pura subjetividad de su origen a la exclusión de todo altercado con la exigencia de objetividad generada y que nunca es realizable. Quien encuentre bella una obra artística pretenderá que todos compartan este juicio suyo, aunque puede muy bien saber, y lo sabe, que a esa pretensión sólo le cabe un éxito puramente contingente. Esa especie de objetividad es expresión de una evidencia subjetiva, esto es, de lo insuperable que es una fijación de carácter estético. Es verdad que si, en la susodicha significación, los componentes subjetivos pueden ser más grandes que los objetivos, tampoco los objetivos quedan reducidos a cero. Si se tratase, únicamente, de un valor que, simplemente, nos figuramos, esa significación tendría necesariamente que desmoronarse. Esto es totalmente decisivo incluso en el caso de un neomito simulado; cuando éste aparece, se sirve de los formularios establecidos para la adquisición de una fundamentación objetiva, saca sus creaciones con una científicidad más o menos ritualizada, como han hecho, por ejemplo, Chamberlain, Klages o Alfred Rosenberg y, antes de ellos, y de un modo, acaso, más evidente, Bachofen. La significación ha de tener, por tanto, su propia relación con la realidad, un fundamento de rango real. Rango real no quiere decir algo sujeto a una prueba empírica; en lugar de esto puede aparecer algo que se sobreentienda, una fiabilidad, una arcaica sensación de pertenecer al mundo. Incluso cuando se le añade a la historia de Prometeo un trozo más de invención —que se ocupa de su retorno del Caúcaso y su refugio, de viejo, entre los atenienses—, todo ello va enraizado en la incuestionabilidad del personaje, del cual no se tiene la impresión de que ha sido inventado.

El concepto de significación pertenece a los conceptos que se pueden explicar, pero, en sentido estricto, no se pueden definir. Heidegger lo adscribió, junto con la conformidad, a la mundanidad del mun-

do, vinculándolo, con ello, a todo ese conglomerado del ser-en-el-mundo del que, primero, se han de eliminar los objetos en cuanto son algo dado, con sus cualidades, a fin de poder confrontarlos con un interés de índole teórica, expropiado a la subjetividad. Dotar de significación constituye un acto que se escapa al arbitrio del sujeto. Incluso siendo verdad que el hombre hace la historia, no hace, al menos, una de sus acciones colaterales, consistente en «cargar de significación» el contingente de cosas que componen el mundo humano. Despierte lo que despierte —temor reverencial, sorpresa, entusiasmo, rechazo por su mucha impetuosidad y su *damnatio memoriae*, no demostrable con argumentos, una intensa repulsa de la conciencia común o su conservación de tipo museístico o funcional—, todo ello son formas de trato con lo significativo distintas de la obligada homogeneidad con que las ciencias administran y rubrican sus objetos. Goethe aludía a esa «forma acuñada que se hace viviendo», y Jakob Burckhardt, siguiendo sus pasos, hablaba del «derecho regio de la forma acuñada». En ello entra todo lo que posea *pregnancia* como algo contrario a la indiferencia, pero también lo perteneciente, por ejemplo, a la mortífera evidencia del acto místico. Ese salir del ámbito difuso de las probabilidades participa tanto en la constitución del objeto estético como en la determinación de la significación. La historia, como la vida, se opone al incremento de la determinación de un estado mediante la probabilidad, se opone a la «pulsión de muerte» en cuanto punto de convergencia de una nivelación absoluta. Los resultados y artefactos de la historia hacen el efecto de ocurrencias de las que nadie hubiera creído capaz a un cerebro. La *pregnancia* es una resistencia a los factores emborronadores y propiciadores de lo difuso: resistencia, sobre todo, contra el tiempo, del que, no obstante, se sospecha que puede hacer surgir, al envejecer, esa *pregnancia*.* Ahí apunta una contradicción o, al menos, una dificultad.

Tal dificultad quiero yo aclararla mediante la comparación con la que Rothacker trata de hacer plausible la relación de *pregnancia* y tiempo: «Las formas acuñadas poseen una solidez, una rigidez muy peculiar. La acuñación no es algo que se borre tan fácilmente. Una vez que esas formas acuñadas están ahí, difícilmente se pueden cambiar [...]. Su condición de acuñadas, y hasta sus añadiduras de índole sensorial, tienen un efecto conservante. Gracias a esto, se mantienen firmes en medio del río del tiempo, sencillamente perdurando,

* El autor jugará con la semejanza de *Prägnanz* («pregnancia», «estado de preñez») y *Prägung* («acuñación»). (N. del t.)

como piedras, en el transcurrir de las épocas. Las piedras sobre las que fluye el arroyo permanecen, están ahí. El agua fluye, la piedra se mantiene. Es verdad que las piedras pueden ser desgastadas por el agua, pero esto le lleva bastante tiempo; puede que sean arrastradas más allá o también que se topen con otras piedras que vienen rodando como ellas, puede que sean dañadas y vulneradas, pero tienen duración en el tiempo».⁷ Rothacker recula, es cierto, enseguida, admitiendo que la imagen de la piedra y el arroyo exagera un poco la duración de esas formas acuñadas, pues tan fuertes como piedras no lo son, pero sí mucho más sólidas que los castillos de arena que los veraneantes levantan en la playa.

Pero la imagen no es sólo demasiado fuerte, sino completamente falsa. El tiempo no desgasta, simplemente, esas formas pregnantas; va sacando de ellas —sin que a nosotros se nos permita añadirlo— «lo que está dentro». Esto vale, al menos, para las ampliaciones efectuadas con el mito. Cuando Albert Camus decía de Sísifo que habría que representarlo como un ser feliz, ese cambio de signo suponía un incremento de visualización en el potencial del mito. Al ponerse Paul Valéry a «corregir» la figura de Fausto diciéndonos que, hoy en día, sólo podemos representarnos al otrora seducido como seductor de Mefistófeles, se hacía perceptible algo que no pudo, simplemente, haber sido añadido, sino que se acercaba cada vez más a la inferioridad de rango de la clásica figura demoníaca. Incluso estas figuras tienen su propia historia moderna, y Valéry quería obligarse a narrarla por última vez. Pero la configuración que se ha ido acumulando a lo largo de cuatro siglos ha aumentado, una vez más, sus dimensiones. Ni rastro de erosión por el tiempo, lo cual nos hace presuponer que toda esa profundidad de perfiles había sido pensada y puesta allí ya desde el principio.

Nos podemos preguntar cuáles son los medios con los que «trabaja» la significación, con los que se opera en esa labor de hacer de alguna cosa algo significativo. Si los enumero, no lo hago con ánimo de ser exhaustivo. Pero hay algunos que se pueden aducir en nombre de todos, incluso de los menos difundidos y exitosos: la simultaneidad, la identidad latente, la argumentación circular, el retorno de lo mismo, la reciprocidad entre la resistencia y la elevación existencial, el aislamiento de ese grado de realidad hasta la exclusión de cualquier otra realidad que compita con ella.

7. E. Rothacker, *Philosophische Anthropologie*, Bonn, 1964, págs. 95 y sig.

Acaso sea la identidad latente lo que precisa una demostración más complicada, la cual, además, trae a primer plano, de una forma sutil, el factor de la circularidad. Es inevitable que tengamos que aceptar, en vez de muestras arcaicas, cosas más cercanas en el tiempo, que, si no son, para su época, algo mítico, sí son algo que tiende a las cualidades de lo mítico, probando con ello *también* que ese fenómeno de mitificación no pudo darse por acabado con la sentencia del protofilósofo de que todo estaba ya lleno de dioses.

El 17 de diciembre de 1791 se estrenaba en Weimar la obra de Goethe *El gran copto*. El material de la pieza había sido tomado de aquella «famosa historia del collar», ocurrida el año 1785, que enredó al charlatán Cagliostro y a la reina Marie Antoinette en una relación de tan dudosa reputación que, a los ojos de Goethe, se abría, por primera vez, el abismo de la ya próxima Revolución, empujándole a él mismo a un comportamiento delirante e incomprensible para su entorno. No obstante, por de pronto, de aquel asunto iba a salir el libreto de una ópera bufa, «sobre por qué parece haber sucedido, propiamente, algo así», tal como escribe Goethe desde Roma el 14 de agosto de 1787 a Kayser, el compositor de Zúrich.

Cuatro meses después de la primera representación, el 23 de marzo de 1792, Goethe contaba, a la sociedad reunida cada viernes en torno a la duquesa madre, cosas vividas en el viaje que había hecho a Italia cinco años antes, cuando trató de localizar la familia de aquel tunante de Cagliostro. Menciona este episodio en la Segunda Parte de su *Viaje por Italia* y en 1817 alude a la publicación, que entretanto se había hecho, de las actas del proceso romano contra Cagliostro. En esta consideración retrospectiva se puede percibir el temor que le causaba revelar la vinculación de un personaje que tan trágicamente había pasado a la historia con su sencilla familia de Palermo, introducida por él en escena sin hacerle ascos al penoso procedimiento del truco y la simulación: «[...] Ahora, después de que todo el asunto está ya terminado y fuera de toda cuestión, puedo sobreponerme a mí mismo y comunicar lo que sé al respecto, como un complemento a las actas publicadas».⁸ Relatar ese asunto, entrelazado con el trasfondo de la odiada Revolución, antes de que ésta estallara, en aquellos sus últimos tiempos de felicidad en Italia, era una posibilidad que únicamente el hundimiento de Napoleón le pudo haber abierto.

8. Goethe, *Italienische Reise*, Segunda Parte, Palermo, 13 y 14 abril de 1787, en *Werke*, edición a cargo de E. Beutler, vol. XI, pág. 281 (trad. cast.: *Viaje por Italia*, Barcelona, Iberia, 1956).

Poseemos un informe de Karl August Böttiger acerca del primer relato de Goethe dado a conocer en el círculo íntimo de aquella reunión de los viernes, un cuarto de siglo antes de su publicación, informe que, al final, contiene una pequeña —pero, para nosotros, aquí, decisiva— ampliación del contenido.⁹ Durante su estancia en Palermo, en 1787, Goethe se había enterado de que allí vivía, en condiciones de lo más miserables, la familia de Cagliostro. La Corte francesa había pedido, en el transcurso del proceso, indagaciones sobre la ascendencia del aventurero, y Goethe pudo sondear al abogado encargado de hacerlas. Luego se hizo presentar a la madre y a la hermana como un inglés que quería transmitirles noticias exactas sobre la liberación de Cagliostro de la Bastilla y su exitosa huida a Inglaterra. La hermana, una pobre viuda con tres hijos ya crecidos, le cuenta lo mucho que le había dolido que su ostentoso hermano, antes de partir, por última vez, hacia el gran mundo, le hubiera pedido prestados trece ducados (en el texto posterior del *Viaje por Italia* se habla de catorce onzas) para recuperar sus cosas empeñadas y que, hasta la fecha, siguiera sin saldar la deuda. El dinero del que Goethe disponía para el viaje no le permitía hacer efectiva, al momento, la pequeña suma con el pretexto de que ya recobraría ese dinero en Londres, de manos de su hermano.

El informante agrega que eso que entonces Goethe no había podido hacer lo hizo cuando regresó a Weimar. Encargó a un comerciante inglés que entregara el dinero a la familia de Palermo y la destinataria, al recibirlo, creyó que aquel forastero inglés lo había recibido realmente de su hermano. El dinero llegó en Navidades y madre e hija atribuyeron al niño Jesús ese ablandamiento de corazón del familiar huido. Todo eso consta en la carta de agradecimiento que ambas escribieron a Cagliostro y que llegó, por el mediador, a manos de Goethe. Éste se la leyó a los reunidos junto con la otra carta de su epistolario, que él no había pedido, de la madre al hijo. Cuando, finalmente, se le hizo en Roma el proceso a este maestro de pícaros del siglo, Goethe no pudo continuar ayudando a la familia ocultando la verdad: «Ahora, que ustedes están informadas de la prisión y condena de su pariente, no me queda sino hacer algo para su explicación y consuelo. Dispongo aún de una suma para ustedes, que les quiero enviar, revelándoles, al mismo tiempo, mi verdadera relación con el caso». Böttiger nos transmite la sospecha, que alguien de la reunión había

9. Karl August Böttiger, *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, Leipzig, 1838, (reimpreso en Fráncfort, 1972), I, págs. 42-46.

manifestado, de que aquel dinero fuera de los honorarios que Goethe había recibido del editor Unger, de Berlín, por *El gran copto*. Böttiger la comparte, indicando que, para él, esto es probable también por otras razones: «[...] y, de hecho, sería extraordinario que esa suma de dinero, adquirido a cambio de una obra de teatro que flagela los engaños y la alocada insolencia de Cagliostro, les llegara, en Palermo para darles un pequeño alivio, a la anciana madre y a la desamparada hermana de este mismo Cagliostro, y que el mismo alemán fuera el autor de ambas cosas».

Evidentemente, la latente identidad de esa suma de dinero carece de importancia para una consideración, tanto biográfica como temática, de lo que el propio Goethe llamaba, con una de las expresiones empleadas por él para designar lo «significativo» de algo, «una extraña aventura». La carga subjetiva que encierra esta historia, tan cerca de los presentimientos que atormentan a Goethe en 1785, no la podían conocer sus oyentes. Para ellos, adquiere toda su significación al cerrarse el círculo y volver de nuevo a Palermo, mediante una serie de metamorfosis, lo que había salido de allí. Con ello, no sólo queda reparada la falta de escrúpulos de Giuseppe Balsamo para con su madre y su hermana, sino que aquella suma de dinero —colateral es el grande y universal escándalo— es restituida, por iniciativa del poeta, a aquel pobre rincón de Sicilia.

Ese mismo año del relato dado a conocer ante la reunión de los viernes, Goethe entra en contacto, en el transcurso de la campaña de Francia, con la línea principal de la historia, con aquello en que se había convertido, sólo siete años después, el asunto del collar. Al describir la campaña, no deja de recurrir, para sobresalto suyo, a la más fuerte expresión de lo mítico, indicando, al mismo tiempo, su propia forma de superación: «Ya en el año 1785 la historia del collar me había asustado, como si se tratara de la cabeza de la Gorgona [...] desgraciadamente, todos los pasos siguientes, a partir de esa época confirmaron con creces aquellos terribles presentimientos. Con ello viajé a Italia y los volví a traer a mi regreso, aún más agudizados. Habría acabado entonces su *Tasso*, y luego acaparó totalmente su espíritu «el presente de la historia universal». A fin de encontrar, en tu situación, un poco de consuelo y distracción, intentó escribir una especie de ópera cómica, que hacía ya tiempo que le andaba rondando «para extraer, de esa monstruosidad, un lado más festivo». No lo consiguió, ni tampoco Reichardt, compositor de la obra. El resultado fue una obra escénica de marcados efectos negativos: «Un asunto terrible y, al mismo tiempo, insípido, tratado de un modo atrevido y despia-

dado, horrorizaba a todo el mundo, allí no había ni un latido cordial [...]». Aquello chocaba al público, no comprendía en absoluto la obra, y hasta el propio autor se mofaba, de una forma solapada, «de que ciertas personas a las que yo he visto, con frecuencia, sucumbir al engaño aseguraran, con el mayor atrevimiento, que no había una forma tan burda de ser engañado».¹⁰

El sondeo del trasfondo familiar de Cagliostro tiene, para sus oyentes, un significado distinto que para el narrador. Ellos se conforman con conjeturar la identidad latente entre la ayuda de Goethe y sus honorarios. Para Goethe, aún hay otra cosa en juego: la desilusión de su propia relación con Lavater, personaje que, dispuesto a creerlo todo, estaba fascinado por el presunto mago Cagliostro. Hacia la época de la escritura de la parte siciliana del *Viaje por Italia* él ya miraba retrospectivamente —con contundencia y distanciándose de su hundimiento— el fracaso del Siglo Ilustrado, evidenciado, al principio de una forma sintomática, en el éxito social de personajes como Cagliostro. Una de las cosas absurdas ocurridas fue que sólo el proceso romano pudo poner fin a tanta ofuscación: «Quién hubiera creído que, por una vez, Roma iba a aportar tanto al esclarecimiento del mundo, al total desenmascaramiento de un embaucador [...]». Lo que allí salió a luz caía sobre un público que se tenía ya por ilustrado. El extracto de las actas del proceso constituiría «un hermoso documento para cualquier persona razonable, obligada a ver, con fastidio, cómo la gente engañada, la medio engañada y los tunantes veneraron, durante años, a ese hombre y celebraron sus farsas, sintiéndose superiores a los otros por su alianza con él, experimentando lástima, si no desprecio, desde la altura de su crédula oscuridad, por el sano entendimiento humano». Incluso se perciben ecos de la amargura del propio Goethe cuando, a continuación, y no sin una autorreferencia, se plantea la pregunta donde queda formulada, una y otra vez, la punzante cuestión de hasta qué punto se es partícipe en la culpa de la historia dejándola pasar: «En una época como ésta, ¿quién no ha preferido callar?».¹¹

La *Campaña de Francia* fue rescrita años más tarde que el *Viaje por Italia* y de nuevo se incrementó la descripción del malestar que

10. *Kampagne in Frankreich 1792*, Münster, noviembre de 1792, en *Werke*, op. cit., vol. XII, págs. 418-420 (trad. cast.: *Campaña de Francia*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar).

11. De los papeles preparatorios del *Viaje por Italia*, en *Werke*, op. cit., vol. XI, págs. 962-966.

Goethe había sentido a mediados de aquellos años ochenta y en el cual reconocía más tarde una especie de sensor histórico de la transición, apenas perceptible, de la idiotez al delirio, de la fantasía al crimen: «Tuve la oportunidad de maldecir, asqueado, durante muchos años las artimañas de aquellos atrevidos fantasmones y buscadores visionarios, sorprendiéndome, a mi pesar, de cómo hombres excelentes quedaban, incomprensiblemente, deslumbrados ante tales desvergonzadas impertinencias. Y a la vista están las secuelas, directas o indirectas, de tamañas tonterías, como crímenes de lesa majestad, siendo lo bastante eficaces, todas ellas en conjunto, para hacer que se tambalease el trono más hermoso del mundo». La objeción más loca hecha al supuesto éxito de la Ilustración —y aún más, su castigo más refinado— tuvo lugar en 1781, con la entrada de Cagliostro en París, donde monta una serie de triunfos, a cual más mentecato, que inclufan, por ejemplo, la evocación mágica de los espíritus de Voltaire, Diderot y D'Alembert.

Es improbable que emerja algo con sentido de una realidad que sea un mero resultado de procesos físicos. Por ello, hay formas señaladas de improbabilidad que se convierten en señales que indican hacia algo con sentido. En el caso que nos resulta más familiar, en lo naturalmente hermoso, que pueda ser tomado por otra cosa tiene que ver con su apariencia de artificial, no de artísticamente hermoso. Acaso sea la simetría el ejemplo más elemental de una figura aún no estética que contradice a la casualidad y apunta hacia ese algo con sentido. Eso ya no lo experimentamos de forma inmediata porque vivimos en un mundo de distribuciones técnicas masivas, que nos encubre esa abultada improbabilidad de que aparezcan simetrías. Pero tales síntomas los seguimos observando cuando consisten en la inesperada coincidencia de distintos sucesos, en el cerrarse de un círculo de acontecimientos de la vida o en la identidad latente de cosas, personas e, incluso, de sujetos ficticios a través de amplias extensiones espaciales o temporales.

Nunca y en ningún lugar ha faltado la disposición a aceptar la propuesta de que existe algo con sentido que circunda a lo que parece no tener sentido. Y no se precisa llegar a formular la pregunta: ¿qué es lo que ese algo significa? Significa, sin más. Cuando aquel hijo y hermano infiel salda una deuda —que ha olvidado, seguramente, hace ya mucho tiempo— gracias, precisamente, a sus infames acciones y a la mediación de un poeta, y su intervención totalmente involuntaria en esta historia suministra el material de una pieza escénica, hay en todo ello como el concentrado de algo inesperable y que, no

obstante, se revela, al final, como posible. Lo ficticio no puede, de suyo, aportar esa referencia al sentido; pero lo significativo del mito no es reconocible como ficticio, dado que no tiene ningún autor que se pueda nombrar, viene de muy lejos y no pide ninguna datación cronológica.

La significación surge tanto a base de elevar como también de despotenciar. Al elevar, aplica un suplemento con que se enriquecen, y no sólo retóricamente, determinados hechos desnudos; al despotenciar, mitiga lo insoportable, convirtiendo lo estremecedor en algo estimulador e incitante. Lo aportado por Goethe en el período que va desde aquella mirada, casi de loco, al abismo del asunto del collar, en 1785 —pasando por su primera elaboración en Sicilia, en 1787, y la moralización de la misma a la vuelta en Weimar, en forma de dádiva consoladora para la familia Balsamo—, hasta la puesta en escena del argumento y, finalmente, su posterior retorno a esos acontecimientos en la Segunda Parte del *Viaje por Italia*, en 1817, y en la *Campaña de Francia*, de 1824, no era sino una despotenciación de todo aquello que a él tan peligrosamente le había sacudido. En cambio, su entorno, los oyentes que asistían a la reunión de los viernes de 1792, percibían como lo significativo la elevación de aquellos banales sucesos mediante la oculta identidad y circularidad del argumento, ayudándose con una pequeña hipótesis adicional en torno a los honorarios del editor, pues ellos no habían participado, como Goethe, en el estallido de aquella angustia elemental, e incluso la observaban sin ver, en ella, nada especial.

Lo significativo surge también mediante la exposición de la relación entre la resistencia que la realidad opone a la vida y la aplicación de la energía que posibilita la confrontación con la misma. Uli- ses no es una figura cualitativamente mítica sólo porque su retorno a la patria sea un movimiento de restitución de sentido, presentado según el modelo de cerrarse de un círculo que garantiza el tenor firme y ordenado del mundo y de la vida frente a toda apariencia de casualidad y arbitrariedad. Lo es, asimismo, por llevar a cabo la vuelta a la patria enfrentándose a las más increíbles resistencias y, por cierto, no sólo las referidas a contrariedades de índole externa, sino también la que tenía que ver con una íntima desviación y paralización de todas las motivaciones. La figura mítica lleva a una pregnancia imaginativa a aquello que, como elemental cotidianidad del mundo de la vida, sólo tardíamente es susceptible de una formulación conceptual: el incremento de valor de la meta de una acción gracias a la mera obstaculización de su realización.

En todo ello hay algo que transita desde lo representado iconográficamente hasta la afección producida por los iconos. En el mito de Sísifo no sólo comprendemos lo que tiene que significar para un solo individuo la única realidad que se le impone: la de la roca arrasada por él montaña arriba y que vuelve a rodar siempre hacia abajo, también nos afecta el hecho de que, en esa imagen, comprendamos algo para lo que el concepto de «realidad» se nos queda demasiado pálido y general. Aquí, consiste en percibir, en un caso límite, como éste, de inexorabilidad mítica, cómo algo, en suma, puede convertirse en determinante de la existencia. Georg Simmel lo había descrito ya, al filo del siglo xx, bajo el epígrafe de «significación», en conexión con la temática de los valores: «De modo que no es difícil conseguir las cosas porque éstas sean valiosas, sino porque nosotros llamamos valiosas a aquellas que ponen obstáculos a nuestras ansias de alcanzarlas. Al quebrarse estas ansias, por así decirlo, contra las cosas mismas, o quedarse estancadas, crece en ellas una significación que el deseo no obstaculizado nunca se habría visto motivado a reconocer».¹² El valor es una especificación funcional de lo significativo, que tiende a objetivar la comparación y, con ello, a la trocabilidad, sin que se abandone por completo el factor subjetivo que reside en cómo «se sienta» el valor de lo deseado. Sísifo es una figura mítica de la inutilidad, en la que podía también captarse —y acaso sólo más tarde podía ser captado— lo que constituye no sólo estar ocupado y poseído por la realidad, y no únicamente por *una sola* de entre las posibles, sino también disfrutar de un realismo moderado. Ulises es una figura de los padecimientos que desembocan en un buen resultado, pero, precisamente por ello, está expuesta a determinadas críticas y correcciones, primero por parte de los platónicos, luego por parte de Dante y, sobre todo, por parte de los modernos despreciadores de un «final feliz», que ven como síntoma de un mundo, en lo posible, «sano y salvo», con una mirada de reojo, la «felicidad» de Sísifo.

Ya la alegorización estoica despreciaba, en el fondo, la vuelta a la patria de Ulises, viendo en él solamente al hombre al que las fatalidades externas y las debilidades internas no habían podido vencer: así tenía que vivir el sabio, incluso sin la añadidura, grata y endeble, del retorno a casa, razón por la cual Catón puede ser un modelo de sabio más indiscutible que Hércules y Ulises.¹³ Al neoplatónico no le pare-

12. Simmel, *Philosophie des Geldes*, 3ª ed., Múnich, 1920, pág. 13 (trad. cast.: *Filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977).

13. Séneca, *De constantia sapientis*, 2.

ce adecuado a aquellos interminables infortunios de Ulises el retorno a Ítaca, su patria terrestre; rehuir dar un sentido a la tierra se había convertido en el movimiento fundamental de la existencia, hasta tal punto que retornar a aquel lugar del que se había salido parecía, más bien, un sinsentido. Con todo, esta imagen del retorno sigue siendo una imagen de la fuga hacia un lugar que ha sido dado, de antemano, como origen, en un sentido más alto. De forma que la huida sigue siendo retorno a la patria. Huye de las sombras y busca aquello que las proyecta, a fin de no sufrir el destino de Narciso, que confundió el espejo de la superficie de las aguas con la realidad, precipitándose así al fondo de las mismas y ahogándose en ellas.¹⁴

Para llevar a término esta rectificación de la *Odisea*, Plotino hace un montaje ayudándose con una cita de la *Iltada*. Cuando Agamenón recomienda interrumpir la lucha en torno a Troya, exclama: «¡Dejadnos huir a la querida patria!». Plotino pone estas palabras en boca de Ulises cuando está a punto de abandonar a Circe y a Calipso, que, aquí, son alegorías del aspecto hermoso del mundo sensorial: «Él no estaba contento con quedarse, aunque tenía el placer que se ve con los ojos y gozaba de una plenitud de hermosura perceptible a los sentidos, pues nuestra patria está allí de donde hemos venido, y allí está nuestro Padre».¹⁵ Resulta revelador que ese dicho no pueda seguir en boca de su auténtico autor, Agamenón. No tiene más remedio que transformarse en algo de mayor pregnancia mítica. Incluso esto —la violencia que se hace a la cita de Homero, no tan fácilmente digerible para un griego egipcio como Plotino— significaba una elaboración del mito: sin la superposición de aquella actitud de resignación manifestada ante Troya la sola configuración de la *Odisea* no le era suficiente, a Plotino, para dar a conocer «el tono fundamental de toda su filosofía» mediante la referencia al mito,¹⁶ pues esto no es solamente un adorno ni un recurso a la autoridad, sino la invocación de una instancia común, ya familiar, para la experiencia humana que sea portadora de un «sistema».

14. P. Hadot, «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», en *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº XIII, 1976, págs. 81-108.

15. Plotino, *Enéadas*, I, 6, 8, en trad. alemana de R. Harder (trad. cast. de J. Igal, Madrid, Gredos, reimpresso en 1992). Sobre Ulises como el arquetipo metafísico del que vuelve a la patria, véase W. Beierwaltes, «Das Problem der Erkenntnis bei Proklos», en *De Jamblique à Proclus. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, XXI, Vandœuvres, 1975 (*Fondation Hardt*), 161, A. 2.

16. W. Bröcker, *Platonismus ohne Sokrates*, Fráncfort, 1966, pág. 23.

El correlato neotestamentario de la *Odisea* era la parábola del hijo pródigo. También ésta es la historia del trazado de un vasto círculo, cuyo punto más lejano al de salida es caracterizado con estas palabras: «Quiero volver a casa de mi padre». La parábola sólo figura en Lucas, justamente en el evangelio que el gnóstico Marción iba a convertir en el único auténtico, entregado en mano a Pablo, su único apóstol.

Pero Marción no podía hacer valer, precisamente, esta parábola del retorno hacia el «padre», ya que su Dios, extraño y ajeno, salva seres que le son, asimismo, totalmente ajenos, como criaturas del Dios del mundo. El absolutismo de la gracia que Marción hace imperar en su historia salutífera saca toda su rígida pureza, justamente, del hecho de que no haya ahí un Padre que cuide de sus hijos perdidos y los recupere mediante el sacrificio de su Hijo Unigénito, sino que se trata de una divinidad no comprometida, en absoluto, con el mundo, que vive despreocupada, con un distanciamiento epicúreo, y que, en un puro *acte gratuit*, se ocupa de los hombres. No se trata de la producción o el restablecimiento de una forma que dé sentido al mundo y a la vida, sino de una intervención que reviste el carácter de algo inextricablemente extraño, una especie de sangrienta negociación jurídica conducente a rescatarnos de las manos de un Dios para pasarnos a las de Otro. Los salvados no vuelven a casa; rompen a andar hacia una desconocida e incierta lejanía, rumbo al tercer cielo, que Pablo viera, una vez, abierto. Lo desconocido es la salvación para las criaturas del Dios del mundo únicamente porque debe serlo todo lo que no pertenezca a este mundo y a su Cosmocrátor.

Lo que podría ser identificado como patria ahora se convierte en emblema de una desviación. El crítico bíblico Adolf von Harnack tuvo que ver cómo la misma perícope* que él tenía por la única pieza original de los textos neotestamentarios no susceptible de reducción mediante una crítica de las fuentes era arrojada a los escombros de las falsificaciones de las Escrituras por el rigorista Marción —que él tanto admiraba y al que había estilizado como precursor de Lutero.

Fue la Edad Media la que dio un paso más en la deformación del plan de la *Odisea*. Allí ya no se podía creer, de ninguna de las maneras, que el retorno a la casa terrena representara la salvación del hombre; el hombre redimido está destinado a una felicidad más elevada que la que pueda proporcionarle la vuelta al punto de partida de

* Del griego *perikopé*, sección, parte de la Biblia que se lee en determinadas ocasiones del culto litúrgico. (N. del t.)

su caída. En la tarea de acabar con esta figura del retorno a su tierra aparece ahora otro factor coadyuvante: la ausencia del presupuesto decisivo para una interpretación platónica, es decir, que para presentar la historia del alma como la historia de un rodeo cíclico, como un drama de características simétricas, se tenía que atribuir a aquélla una preexistencia. De esta manera, el platonismo podía aún cerrar el círculo. El Ulises visto con ojos medievales ya no puede ser representante de la nueva salvación, y sólo le queda ser representante de la carencia de salvación de la Antigüedad. En Dante se convierte en la figura del sinsentido de haber caído en las redes de la curiosidad mundana.¹⁷

Si bien es verdad que, para representar esto, el mito tuvo que ser desfigurado por completo, siguió siendo, con todo, y precisamente gracias a esa coacción a que se le somete, un insuperable medio de expresión de la duda que empezó a apuntar en la época acerca de la validez definitiva de su horizonte y de su propia angostura. Al elegir al más atrevido de los aventureros como figura del infierno, Dante se decanta por la más atrevida variante del mito: no hace que Ulises retorne a la patria, sino que se adentre, más allá de los límites del mundo conocido, de las columnas de Hércules, en el océano. Y allí se pierde de vista, en lo incierto, impulsado por su desenfrenado afán de saber, dejado a merced del naufragio definitivo, junto al monte del Edén, que debe unir el paraíso terreno y el purgatorio.

Si Dante quería proporcionar a su época una expresión de sus deseos, acaso todavía latentes, poniendo el acento en lo reprehensible de los mismos, la forma más rápida de conseguirlo era transmitiendo la opresión que él mismo sentía y que le indujo a hacer marchar a aquella figura circular del retorno —*nóstos*— homérico hasta el cenit de la aventura mundana. Dante veía a Ulises, más bien, con los ojos de los romanos y de la *Eneida* de Virgilio, pues fue el engaño del griego lo que causó la ruina de Troya y lo que había empujado a Eneas a viajar hacia el Lacio y fundar Roma, fundación que era como una nueva fundación de Troya en la lejanía. Ésta era la transformación romana del mito del retorno. En el fondo, excluía ya el derecho de Ulises al *nóstos*. En Dante, este destino no acaba en Ítaca, ni siquiera en medio del océano, sino en el círculo octavo del infierno. En la hondonada de los mentirosos, Virgilio, el heredero del destino de Troya, va hacia el doble fuego fatuo de Ulises-Diomedes.

17. H. Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Fráncfort, 1973, págs. 138-142.

¿Qué especie de *Odisea* era todavía posible? El 25 de diciembre de 1796, de nuevo en aquella reunión social de los viernes, Goethe se puso a leer fragmentos de su obra *Hermann y Dorothea*. Böttiger, en cuyo testimonio ocular nos apoyamos una vez más, escribe, al respecto, que la fábula del poema era tan sencilla «que apenas si era susceptible de ser contada de una forma aceptable». ¹⁸ No obstante, Goethe es, al hablar de esta, «en apariencia, sencilla historia cotidiana» tan «homéricamente grande y tan nueva» que el poema merecería convertirse en el poema de todo un pueblo. El entendimiento más corriente sentirá lo grande que es, el más ejercitado y cultivado lo admirará. Lo homérico en ese poema consistiría en el hecho de estar asentado «en una base descomunal, en la Revolución francesa». Y describe efectos cuyo volumen y grandeza sólo podrá medirse al cabo de decenios. «Este poema fue hecho posible sólo por aquella terrible subversión de países, única en su género; y, con todo, vemos las atrocidades únicamente desde lejos, oímos la tempestad detrás de las montañas, sin sentirnos nunca estorbados en el goce del presente, más seguro». El rango del poema no sería de índole nacional, sino humana, cosa que justifica la más grande analogía que se le ocurre a Böttiger: «Es la única *Odisea* que ha parecido aún posible en nuestros días». Él ve a las dos obras parangonables, sobre todo, por la vinculación de los destinos individuales con el poderoso trasfondo de la historia universal —allí, la lucha que enfrentaba a las dos partes del mundo, aquí, la marea de la guerra y la emigración, secuelas de la Revolución—. Böttiger no se fija en la relación que pueda haber entre la figura contemporánea del destino y la del héroe mítico. Una formulación abreviada alusiva a ello podría ser: Dorothea, la fugitiva, encuentra, mediante el cortejo de Hermann, la patria en la lejanía. El tema del poema es el retorno a la patria, pese a la imposibilidad de retorno. Esta satisfacción no la había podido conceder Dante a su doblemente culpable Ulises.

Finalmente, el *Ulises* de James Joyce. Comparado con su homónimo, se encuentra, no sólo en el tiempo, sino también respecto a sus autoatribuciones, en el polo opuesto de la literatura universal. Esta epopeya episódica es una especie de monumento a la resistencia contra todo lo procedente de la que le prestara el nombre. En la versión definitiva desaparecieron hasta los títulos de los episodios, formulados según el modelo de la *Odisea*. Sin embargo, algo así, debido en no poca medida a la incapacidad de seguir manteniendo la identidad

18. K. A. Böttiger, *op. cit.*, vol. I, págs. 73-75.

de tal figura, es bastante, aunque no se pretenda, para un sujeto de referencia como éste, arcaico. Y tampoco hay un fondo unitario de las acciones, surgidas espontáneamente, ni una constancia en la determinación fisonómica de los personajes, por mucho que el propio Joyce dijera que lo que siempre le había fascinado era el «carácter de Ulises». Pero el destino del mítico errante tiene poco que ver con el carácter del mismo, siendo, más bien, el resultado de un reparto de los poderes divinos, del juego conjunto de todas las potencias celestes que influyen en él. Joyce describe su intención como un intento de «trasposición del mito *sub specie temporis nostri*».¹⁹ No se trata tanto de las aventuras de una persona, sino de que cada aventura sería algo así como una persona. Para describirlo, nuestro autor, ducho en las sutilezas escolásticas, encuentra la más certera comparación posible aludiendo a la doctrina de Tomás de Aquino sobre la igualdad, en los ángeles, de la individualidad y de la especie. Los distintos episodios tienen, entre sí, una relación de discontinuidad originaria y «sólo se mezclan cuando han coexistido el tiempo suficiente el uno junto al otro», cosa que volverá a repetir refiriéndose a su *Finnegans Wake*: no son fragmentos, sino «elementos vivos» y, «cuando se junten más y sean un poco más viejos, encajarán, por sí mismos, unos con otros».²⁰

Si lo significativo ha de ser rescatado de la indiferencia respecto al espacio y al tiempo, Joyce lo hace reduciendo —una ironía frente el empleo del espacio y del tiempo por parte de Homero— el marco espacial y temporal a un día cualquiera, como ese datado aquí exactamente de junio de 1904 y en el apartamento provinciano de la ciudad de Dublín, el «centro de la parálisis», como él lo llama. El lector no tenía por qué saber que el conocimiento de la correspondencia de Joyce contribuía a que se viera como menos contingente, pues ese 16 de junio de 1904 fue el día en que Joyce salió a pasear, por primera vez, con Nora Barnacle, la que iba a ser su mujer y que no leerá jamás su *Ulises*.

El texto excluye esto que el lector ahora sabe, averiguado más tarde sólo gracias a una labor filológica. Para él, el hecho de que se tratase de un día cualquiera hacía de su especial significación un enigma. Ese rasgo de contingencia insta, frente a lo fáctico, a la ironía de lo mítico: eso podría ser también cualquier otro día, y cualquier otro día será eso. Esta inversión restituye la validez mítica. Lo que el autor

19. A Carlo Linati, en carta de 21 de septiembre de 1920, en *Briefe*, Fráncfort, págs. 807 y sigs. (trad. cast.: *Cartas escogidas*, Barcelona, Lumen, 1982).

20. A Harriet Shaw Weaver, 20 de julio de 1919 (en *Briefe*, pág. 726) y 9 de octubre de 1923 (pág. 953).

esconde al lector y se lo quiere hacer creer como arbitrario hace referencia a la cotidianidad, tomada en un sentido literal. La atemporalidad ya no es representable si no en ese «un día como cualquier otro». Cada uno sería el residuo de algo donde, en otro tiempo, había estado cifrado el carácter único de una aventura de alcance universal.

La *Odisea* de la trivialidad que lleva a término, en el plazo de un día, Leopold Bloom rebate, al final, la circularidad como símbolo. Su retorno es la más insignificante e indiferente de todas las estaciones recorridas por él y desemboca en el monólogo interior de Molly Bloom, expresión de lo intangible que ella es a este retorno. Ulises-Bloom —según escribe Joyce, el 10 de diciembre de 1920, a Frank Budgen— «fantasea acerca de Ítaca [...], y, cuando vuelve, se encuentra hecho polvo». Lo que aquí ocupa el lugar de la patria impugna todo lo que sea llamado aún un retorno a la patria.

Este *tour* de un día del moderno Ulises ni siquiera queda trocado en una aventura de la fantasía. Las idas y venidas y paradas de Bloom estarían vinculadas a un escenario de referencias literarias y a un sistema de coordenadas ajenos también a la *Odisea*. No hay, en nuestro héroe, ninguna necesidad de ampliar ni su placer ni su hastío que pudiera enfrentarse a ese encogimiento del tiempo y a esa banalización del mundo. En realidad, ese yo no sale de donde estaba y, por ello, tampoco vuelve, de verdad, a casa. Los títulos no publicados de los distintos episodios han puesto en marcha y mantenido activos los esfuerzos de los intérpretes por encontrar las huellas de las transformaciones hechas con el mito. La existencia de los hermeneutas no sólo está aquí en juego, sino que fue puesta en juego intencionalmente por el propio autor, pues si bien esa plenitud de relaciones y referencias de todo tipo no fue esparcida y escondida por toda la obra solamente por ellos, sí lo fue sobre todo por ellos.

Esto no es ninguna objeción a la grandeza de la obra. Las obras literarias aún no son escritas para todos, por mucho que cada autor quisiera ser el primero en conseguir algo así. El *Ulises* ha de ser leído a contracorriente de todas las exigencias de exhaustividad, cosa sólo al alcance de hermeneutas natos. Con todo, en un mundo, como el actual, en que estamos descargados de tantas cosas gracias a la esclavitud de las máquinas, este último grupo es tan grande que cada vez merece más la pena escribir sólo para él y según las reglas de su gremio. Con Joyce comienza una literatura en que incluso la debilidad que aqueja a las capacidades clásicas de poetizar, inventar, construir o narrar ha quedado transformada en la maestría de escribir para iniciados: una industria de la producción para una industria de la

recepción. Este público profesional está dispuesto a algo que sólo ha sido aceptado en la historia de la humanidad bajo una serie de condiciones *culturales*: al aburrimiento.

La historia de marineros contada en las tabernas de la costa jónica había sido aderezada y dispuesta en hexámetros para la antigua nobleza helénica, convirtiéndose en la *Odisea*; el *Ulises* fue levantado a partir del material vulgar proporcionado por la metrópoli irlandesa, enriquecido con ornamentos literarios y servido a la mesa de la nobleza de escritorio del siglo xx. El propio Joyce declaró repetidas veces que, entre sus defectos, se contaba la carencia de fantasía. Lo que esperaba del comportamiento del lector era el mismo atormentado esfuerzo puesto por él en su obra: «Para mí es tan difícil escribir como para mis lectores leer».²¹ O bien: «Seguramente nunca, hasta ahora, ha habido un libro tan dificultoso»,²² cosa que criticará H. G. Wells, en su tristemente célebre carta a Joyce, del 23 de noviembre de 1928, como una carga desproporcionada para el lector: «La escritura de sus dos últimos libros fue algo más divertido y excitante de lo que nunca será su lectura. Tómeme por un lector típico y normal. ¿Encuentro un gran placer con este libro? No [...]».

Idéntico estado de cosas se adivina tras la interpretación más atrevida de esta moderna *Odisea*, propuesta por Wolfgang Iser. Éste considera a su autor un hombre fijado, exclusivamente, a su lector y dedicado a la tarea, inacabable, de ocuparle de una forma igualmente interminable. Ahora bien, Iser, en su interpretación, basada en la teoría del lector implícito, nunca ha preguntado qué clase de contemporáneo tendría que ser el adecuado a ese grado de concentración del autor.²³ No es privar de legitimación a la obra el decir que el lector requerido aquí tiene que poder acordarse, para esta lectura, de un mun-

21. A Harriet Shaw Weaver, 25 de febrero de 1919, *Briefe*, pág. 712.

22. *Ibid.*, 6 de diciembre de 1921, *Briefe*, pág. 885.

23. Wolfgang Iser, «Der Archetyp als Leerform. Erzählschablonen und Kommunikation in Joyces "Ulysses"», en *Poetik und Hermeneutik*, IV, Múnich, 1971, págs. 369-408. Véase también, del mismo autor, «Historische Stilformen in Joyces "Ulysses"», en *Der implizite Leser*, Múnich, 1972, págs. 276-299. Fuere lo que fuere para Joyce el «lector implícito», en un caso explícito es seguro que fracasó, si había previsto otra cosa: Nora, su mujer, no leyó el libro. Aunque para él esto parece haber sido casi un erótico *experimentum crucis*: «Oh, querida mía, si quisieras ahora volver conmigo y ponerte a leer este horrible libro [...]» (Carta de abril de 1922, en *Briefe*, pág. 900). Ante la afirmación de su tía Josephine, según la cual este libro no se podía leer, Joyce replicó: «Si el *Ulises* no se puede leer, la vida no se puede vivir» (citado por R. Ellmann, *James Joyce*, trad. al. en Zúrich, 1961, pág. 521; trad. cast.: *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 1991).

do de lecturas. Todo lo contrario: justamente ésa es la utopía que está detrás de la obra, a saber, pensar un mundo en que se cumpla, cada vez más, la condición de poder ser lector del *Ulises*. Pero no deja de ser una contradicción: el autor, que quiere que el lector se ocupe sólo de la vida que él le muestra —una vida, además, de insomnio—, presupone ya, para esta ocupación exclusiva, una adquisición de toda una vida, de literatura, para poder, simplemente, comprender sus enigmas y mistificaciones, sus alusiones y revestimientos.

El hecho de que el autor ocupe, de un modo tan tiránico, a su lector no significa que le permita gozar de la lectura. Esto parece que lo asume Iser. Es la imagen del receptor profesional lo que Joyce tiene entre ceja y ceja, haciendo —según su propia manifestación, que nos transmite su biógrafo R. Ellmann— que los profesores estén ocupados durante siglos con su *Ulises*, pues, según él, ésta sería la única vía de asegurar a un autor la inmortalidad. En cambio, nos da la impresión de algo suave, y hasta inocuo, la contestación de Iser a la pregunta sobre la intención del autor: dirigirse a la capacidad imaginativa del lector. Sin embargo, si seguimos las descripciones de Iser, nos vemos obligados a decir que esta fuerza de imaginación ha de ser llamada, de principio a fin, fuerza de trabajo. La intención del autor estaría dominada por una sola pulsión: la del *horror vacui*. Las numerosas referencias de la novela a la epopeya no se aclaran nunca; más bien, desorientan. Para Iser, son formas vacías provistas de señales de estar ocupadas, por entre las cuales se ha de aventurar el lector. ¿Pero éste se aventuraría si no tuvieran ya acuñada su significación? ¿No será que hacen alusión —en vez de a los huecos e inconsistencias y rupturas estilísticas de la obra moderna, y trascendiendo a ésta y a su incapacidad de dar sentido— a un plan, hoy día ya no realizable, de ratificación de sentido?

Desde la distancia de una desasosegada nostalgia, Joyce ha descrito la ciudad paterna y, en ella, el insignificante *tour* de un día y la vuelta a casa de ese pequeño-burgués Leopold Bloom. Éste nos habla siempre también de que esa vuelta a casa no es parangonable con la vuelta a casa, irrealizada e irrealizable, de James Joyce. Pues Leopold Bloom no busca, como el homérico Telémaco, al padre, sino al hijo. Esa inversión del mito de referencia es, a mi parecer, la clave del *Ulises*. Y, sin embargo, el cumplimiento de ese deseo está seguro, precisamente así, de su disolución, pues cuando Bloom trae a su casa al reencontrado Stephen Dedalus, el lector tiene que saber, por el «monólogo interior» de Molly Bloom, que esta Penélope está pensando ya en serle infiel con el otro. Acaso esta transgresión del *éthos* homérico sea la

forma más alevosa de negación de sentido. Su ironía sólo es reconocible —en esa contrajugada hecha a la circularidad resaltada en el mito— como la punzante desconfianza que atormentaba al propio Joyce con la duda de su exclusividad para Nora, a partir de aquel 16 de junio de 1904, cuando ella había representado el papel de la inocente con la pregunta: «¿Qué es eso, cariño?».

El «lector implícito», figura creada por Iser y atribuida a la intención de Joyce, es un retorno del sujeto creador por la otra parte, por la de la recepción. Joyce no habría escrito ninguna historia más —independientemente de si no lo había hecho porque no podía— para dejar bien claro al lector su función de hacerse una él mismo a partir de unos determinantes dados. En caso de tener éxito en esta función, ¿se le habría tendido ya la trampa con la señal de la contraorden, habría saltado la negación de sentido —como la del Bloom que había vuelto y traído a alguien a su casa— hasta alcanzar al sujeto de la «experiencia estética»? Puede ser que la confianza en su potencia creativa sea el verdadero consuelo para el lector perplejo, que debe imponerse a sí mismo la tarea de convertirse en su propio demiurgo. Este propósito estaría en contradicción con la autoconciencia del mismo Joyce, que se veía como el creador que se mantenía oculto detrás de sus creaciones, gozando de ello él solo, sobre todo al convertirlas en un enigma planteado a un público futuro, tanto más fácil de ganar mediante una negación de sentido. Con toda la burla que hacía del Dios oficial, él mismo tenía un dios implícito, y su atributo consistía en escabullirse a la pregunta sobre el sentido de sus designios. En ese procedimiento de inversión, el autor, que, igualmente, no se dejaba preguntar y lo daba a entender mediante una serie de maniobras de mistificación y desorientación, era elevado al rango de un dios, o puesto en el lugar del suyo propio. Nos las tenemos que ver con un mito del autor, no con un mito de su lector. Cuesta mucho pensar que Joyce hubiera tolerado, junto a él, la presencia de éste, como si fuera otro dios, o que él mismo se hubiera ocupado de instalarlo como tal.

En el *Retrato del artista adolescente*, Dedalus discute con Lynch cuestiones acerca del arte y sus formas: «El artista, como el Dios de la creación, sigue estando invisible en la obra salida de sus manos, o detrás, o más allá, o por encima de ella, fuera de lo existente, indiferente, mientras se hace su manicura de uñas».²⁴ Lo que no hace sino

24. *Das Porträt des Künstlers als junger Mann*, edición a cargo de K. Reichert, Fráncfort, vol. II, págs. 490 y sig. (trad. cast.: *Retrato del artista adolescente*, Madrid, Alianza, 1978).

animar a su acompañante a remarcar la desproporción entre toda esa «cháchara en torno a la belleza y la imaginación» y la «mísera isla, dejada de la mano de Dios», en que tiene lugar: «No es extraño que el artista se mantenga agazapado dentro o detrás de la obra de sus manos, tras haber perpetrado una tierra como ésta». ¿Debería reflejarse esta frívola inversión de la metáfora del dios-artista en el diosecillo que deja en manos del lector la impotencia que él revela en su obra para que la mejore o incluso produzca un mundo a base de esas formas vacías? Pero esto sólo a contrapelo del *artist as a young man*, que quiere haber hecho su obra él mismo y únicamente él mismo, con la finalidad de desaparecer, indiferente a su calidad, detrás de ella.

El *Ulises* fue el resultado de que el propósito definido por el propio Joyce —«de una transposición del mito *sub specie temporis nostri*»— tenía que referirse, más que a la materia, a la estructura formal del mito. Cosa perceptible ya en el hecho de que enseguida se libere del esquema cíclico, desmintiendo su capacidad renovadora como algo que excluye su propio sentido de la vida, y haciendo después de Giambattista Vico el patriarca del *Finnegans Wake*. Esto no podía tener otro sentido que reemplazar el círculo del retorno —*nóstos*— por la espiral, esa abertura tanteante del espacio finito, y ahora también de la historia, donde se reconciliarían la figura fundamental de Vico sobre la historia como ciclo y la linealidad, sin tomar, naturalmente, al pie de la letra las especulaciones de Vico, pero sí «usando sus ciclos como un espaldar».²⁵ Joyce había empezado a leer la *Scienza nuova* ya por la época de su estancia en Trieste y no puede excluirse que la disolución del modelo de la *Odisea*, el irónico cambio de polarización de los episodios del *nóstos*, lleve la huella de la presión hecha sobre la simbólica figura mítica. Con todo, para el trabajo en su *Finnegans Wake*, Joyce se sirve de una metáfora sobre la infalibilidad en la conclusión de algo, la metáfora de la construcción de un túnel en la que dos grupos de perforadores avanzan trabajando a ciegas, cada uno desde el lado opuesto, y, sin embargo, se encuentran en un punto de intersección de la perforación.

El esquema cíclico constituía el plano básico de la confianza cósmica, y lo sigue constituyendo todavía cuando vuelve a emerger como un arcaísmo. En la circularidad iba acuñada, de antemano, la se-

25. Citado por J. Gross, *James Joyce*, Londres, 1971 (ed. alemana en Múnich, 1974, pág. 37) (trad. cast.: *Joyce*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1974).

guridad de todos los caminos y de cada vida, la cual, por mucho que fuese obstaculizada por la repartición de poderes entre los dioses, podía realizarse de una forma diferida. Hasta en medio de un horripilante retorno a un origen desconocido, como sucede en el mito de Edipo, hay un factor de infalibilidad que, incluso desnaturalizado, señala en dirección al plan fundamental de una más profunda precisión. Claro que es el enceguecimiento (*átē*) lo que hace que se mantenga esa precisión; como fatalidad dispensada por los dioses, significa un instrumento de una enigmática producción de sentido, que sólo a los que están a merced de tales fatalidades les parece un burla de todo tipo de sentido. Diógenes de Sinope, el primero de los cínicos, manifestaba, al respecto (según testimonio de Dion Crisóstomo), un plausible malentendido, a saber, que este Edipo no era más que un tonto de capirote, incapaz de digerir sus propios descubrimientos. La tragedia *Edipo*, atribuida a Diógenes —atribución puesta en duda por Juliano—, acaso no es más que una parodia, pues esto es lo que queda cuando se han dado ya por caducadas aquellas condiciones de seriedad con la que se tomaba el material mítico.

Y esto es válido aun en el caso de la parodia más atrevida de ese material: nos referimos a la variante, que se sale del género trágico, en *El cántaro roto*, de Kleist. Tanto la tragedia como la comedia se remiten al mismo plan básico, que podemos considerar como figura de una teoría penal en la cual el propio malhechor determina y exige, conforme al dictado de su propia razón, su forma de castigo, y donde el juez no es más que un mero mandatario de esa razón. Ambos, tanto el acusador como el acusado, se funden, bajo este supuesto, en *un solo* sujeto, que da cumplimiento a la idea de la justicia en cuanto auto-castigo.²⁶ Como señor y soberano, Edipo es también juez. Y de forma similar al juez de aldea Adam, en la comedia, es a sí mismo a quien se encuentra culpable y tiene que ejecutar en su propia persona lo que

26. H. Deku, «Selbstbestrafung», en *Archiv für Begriffsgeschichte*, XXI, 1977, págs. 42-58. Sobre el modelo edípico de la autoinquisición de una culpa desconocida en la leyenda medieval de Judas, Gregorio o Albano, véase G. Ohly, *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*, Opladen, 1976 (Rhein.-Westf. Akademie der Wiss., Vorträge G, 207). La vida de Judas «explica», a partir, sobre todo, de la historia edípica anterior del apóstol, cómo pudo convertirse —o incluso tuvo que convertirse— en ese bíblico traidor de Jesús, aunque él, como arrepentido, se había hecho uno de sus elegidos. [Se trata de leyendas sobre esos personajes puestas por escrito hacia los siglos XIII o XIV, siempre con el trasfondo de su relación edípica anterior, si bien el final en el caso de Judas es muy distinto del de Gregorio, el «buen pecador», convertido en el gran Papa de la Iglesia. (N. del t.)]

había dictaminado que era justo antes de saber la identidad del culpable. La estructura procesal circular que el mito ha prescrito tanto a la tragedia como a la comedia podríamos decir que, en el curso de esa marcha circular, sólo deja ver al sujeto por detrás, librándose así de ser identificado, hasta que él mismo sale a su propio encuentro.

La afinidad de Sigmund Freud con el mito presenta una relación concéntrica con el ciclo mítico. Acaso esto ocurra ya en la vivencia italiana que él narra para fundamentar su concepto de lo «sinistro». El peso que da a aquel inocente suceso al incluirlo, posteriormente, en su propia obra, presupone que el punto de retorno de ese círculo, de esa repetición de lo igual, tenía para él una «significación» específica. Se trataba de una experiencia de odisea del tipo de la de Joyce. En un mismo día había ido él a parar por tres veces, en una pequeña ciudad italiana, a la zona del amor venal, y, cuanto más grande se hacía su consternación y mayor la prisa por salir de ese barrio, con tanta mayor seguridad se cerraba el círculo. ¿Quién otro, si no Freud, hubiera vivido esto así y hubiera podido representarse de una forma tan impresionante, gracias a este artificio del ello, lo que es la fijación a lo sexual? La tercera vez se apoderó de él, según nos cuenta, «un sentimiento que yo no puedo calificar de otro modo que de siniestro». Hace, expresamente, la más difícil de las renunciaciones del teórico —la renuncia a dejarse llevar más allá por la curiosidad—, a fin de liberarse de una sensación de impotencia que, por lo demás, es propia del estado onírico.²⁷ Freud ha reconocido la ambivalencia de la «significación» en la realización, fatal-compulsiva, del cierre del círculo: lo siniestro como lo inexorable, el sentido como lo infalible. Esto se ha de tener en consideración respecto a la nueva denominación de la que es objeto la figura de Edipo.

El complejo de Edipo, encontrado o inventado por Freud, se llama así no solamente porque reproduce, en el plano moderado de los deseos, la muerte del padre y el incesto con la madre. Se denomina así también, y sobre todo, por presuponer, como movimiento pulsional infantil, esa inexpresable inclinación a retornar a la madre, frente a la exigencia paterna, centrífuga, de realidad. «A todo humano recién llegado se le plantea la tarea de superar el complejo de Edipo [...]»²⁸ En otras palabras: tiene que aprender a no regresar. Según un punto

27. Freud, *Das Unheimliche*, en *Werke*, loc. cit., vol. XII, pág. 249 (trad. cast.: *Lo siniestro*, en *Obras completas*, op. cit.).

28. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), en *Werke*, loc. cit., vol. V, pág. 127 (trad. cast.: *Tres ensayos para una teoría sexual*, en *Obras completas*, op. cit.).

de vista posterior: a no retornar inmediatamente. Freud había encontrado la entrada de acceso a este complejo cuando hacía su autoanálisis, y hasta 1897 no lo relacionó con el mitologema de Edipo: «Ser completamente franco consigo mismo es un buen ejercicio. Así surgió en mí un único pensamiento de valor universal. He hallado también en mí el enamoramiento de la madre y los celos frente al padre, y ahora lo considero un acontecimiento común a la primera infancia [...]. De ser esto así, se comprende muy bien el poder apabullante que ejerce el *Edipo Rey* [...]; la leyenda griega hace suya una compulsión que cada cual reconoce por haber sentido su existencia en sí mismo. Cada uno de los oyentes fue alguna vez, de una forma germinal y fantástica, un Edipo así, y todo el mundo retrocede espantado ante el cumplimiento real de este sueño, poniendo en juego todas sus provisiones de represión, cosa que separa su estado infantil del adulto actual».²⁹

Si no pasamos por alto en qué yerra la visión de Freud sobre esta figura mítica no es con ánimo de hacer una corrección en el recuerdo que él tiene del mitologema de Edipo, sino simplemente una observación sobre la técnica de su recepción. En *La interpretación de los sueños* había él transferido, por primera vez, al mito su concepción del mecanismo de la génesis onírica a partir de deseos censurados. Si la tragedia es capaz de estremecer aún al espectador moderno de un modo tan profundo como a los contemporáneos del poeta, aunque hayan perdido fuerza, desde entonces, factores y condicionamientos esenciales del argumento —por ejemplo, la función de los dioses y, sobre todo, la del oráculo—, esto quiere decir que una disposición receptora tan continuada como ésta tendría que ver con la constancia del sustrato de los deseos. Ya el propio poeta habría encontrado aquel material como resultado de una selección que se tendría que agradecer al deseo incestuoso, objeto, siempre, de tabú. Pero el he-

29. Freud a Wilhelm Fliess, 15 de octubre de 1897, en *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, op. cit., pág. 193 (trad. cast.: *Epistolario de Sigmund Freud [1873-1939]*, 2ª ed., Madrid 1996). Al final de la carta, Freud aplica el descubrimiento al *Hamlet*, obra que ejemplifica también la forma fundamental cíclica de un malhechor que busca, él mismo, su propio castigo. Acerca de esto, véase Karl Abraham, «Traum und Mythos. Eine Studie zur Völkerpsychologie» (1909), en *Psychoanalytische Studien*, Fráncfort, 1969, págs. 261-323 (trad. cast.: *Sueño y mito: un estudio sobre psicología de los pueblos*, Jaén, Del Lunar). Freud trabó pronto contacto con el material edípico, como sabemos por su *Autobiografía*, de 1925; en el examen de acceso a la Universidad le habían presentado, para traducir, treinta y tres versos de *Edipo Rey*, de Sófocles, que él ya había leído antes por su cuenta.

cho de resaltar este elemento no quiere decir que concierna al núcleo tanto del mito como de la tragedia. El soporte de toda esta configuración no es la índole de culpa que hace cargar a Edipo, sin saberlo, con la muerte del padre y el incesto, sino la forma de descubrirla. Se trataba, ciertamente, del más difícil procedimiento que pueda pensarse, pero, en el fondo, su casuística importaba poco. Los dioses *ciegan* a este hombre, ignorante de la monstruosidad que está haciendo, y dejan en manos de la infalibilidad de su destino la tarea de descubrirlo y expiarlo según las reglas de su razón —de índole más bien pública que privada y, por ello, determinada por el hecho y no por la actitud moral de su autor—. Se trata del pasado de un rey, que ahora queda revelado de una forma funesta, no del oculto subsuelo pulsional de un «aparato psíquico».

Kleist recogió el aspecto «público» de la cuestión; pero no es casual que esto únicamente fuera aún posible en forma de comedia, dado que el concepto de libertad cristiano ya no admitía la culpa de una acción inconsciente, salvo en el caso de un escándalo público del encargado de administrar justicia. La doctrina del pecado original, anacrónica según este concepto de libertad, se ve confrontada con esa afirmación de que la culpa religiosa es de otro tipo; la clase de culpa del pecado original está más cerca de un concepto de «impureza», en la que se puede incurrir sin tener en ello, como autor, culpa alguna.

Tampoco a la tragedia le importa otra cosa que la cuestión de cómo el hombre puede preparar, sin saberlo, su propio hundimiento. Edipo descubre su culpa no en un proceso de autoanálisis y autopurificación, sino al desempeñar la obligación de su cargo: cumplir el oráculo, que había asegurado que la ciudad de Tebas quedaría libre de la peste cuando el asesino de Layo fuera desterrado del país. La búsqueda de ese asesino —que le pone en la pista de la propia impureza— es un procedimiento de índole política, no de autoconocimiento y autoliberación. Las monstruosidades que, más que ocultas en el interior del rey Edipo, van adheridas a él, tienen su peculiaridad por la apropiación de que son objeto en el esquema formal de la tragedia: aquella acción puntual, que hizo de Yocasta una viuda, dejando, así, desembarazado el camino del poder al asesino de Layo, hace que el estado de felicidad conyugal entre madre e hijo quede asentado sobre el abismo de su ignorancia, en contraste con la pública desgracia de la ciudad, que obliga a obedecer toda indicación que prometa levantarla.

El regio incesto que tiene lugar en el trono de Tebas, en esa unidad madre-hijo, restaura, por un momento, aquel mundo primitivo

realmente bueno, cuya imagen fascinante se vislumbra detrás de la representación freudiana de los traumas y fracasos tanto de la ontogénesis como de la filogénesis. En la *Continuación de las lecciones de introducción al psicoanálisis*, de 1932, todavía seguía diciendo Freud que la relación con el hijo suministra a la madre una satisfacción ilimitada, siendo, «propiamente, entre todas las relaciones humanas, la más perfecta y la más libre de ambivalencia». Fue el oráculo, fue algo de una dimensión política, lo que puso fin, en el mito, a ese paraíso.

Puede que la consecuencia más acabada de la circularidad de la pulsión de retorno del psicoanálisis, la figura integral de la huida de la contingencia, sólo sea posible en una realización simbólica. Ferenczi, en su *Ensayo sobre la teoría de la genitalidad*, de 1924, explicaba el acto sexual como un regreso, efectuado simbólicamente, del hombre, representado por el pene, a lo genital femenino, convirtiendo, por tanto, la referencia individual del complejo de Edipo en símbolo de la referencia a la especie. Entre las consecuencias de esta concepción está también la de que sólo la pulsión de muerte constituye el último grado del deseo de retorno, alcanzando en ella la no-identidad física de aquello que se podría denominar el «punto de retorno», la expresión pura de la absoluta no-contingencia. La vieja metáfora del seno materno de la naturaleza recibe, en el sistema de estas pulsiones de huida y retorno, una interpretación inesperada.

El regreso al punto de partida y al estado primitivo —en primera instancia denegado al individuo y que él mismo tendrá que negarse después— deberá realizarse, finalmente, de una forma más radical, cuando abandone su expuesta improbabilidad, retornando a un «estado físico de normalidad». Es sólo una partícula en la inmensa corriente de retorno que constituye la vida en general —un episódico estado de excepción de la entropía energética—. Precisamente este amenazante carácter definitivo había quedado olvidado en el anterior desarrollo, por parte de Freud, del «principio de constancia» de la energía psíquica y en su aplicación al aparato psíquico. El modelo de éste era el arco abierto de la red de estímulos en el sistema orgánico, el equilibrio energético entre la parte aferente y eferente, con una tendencia continua a mantener al nivel más bajo posible la energía, la «energía libre» y la «energía ligada».* La consideración energética de lo psí-

* Como dice el *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche (Barcelona, Paidós, 1996), la «energía libre», característica en los procesos primarios o inconscientes, es llamada así porque fluye libremente hasta su descarga del modo más rápido y directo posible, mientras que la «energía ligada», propia de los procesos secundarios, del sistema pre-

quico recoge el aspecto metabólico de la físico. Ve la identidad del sistema orgánico, mantenido con un ingente esfuerzo frente a todas las probabilidades de destrucción, como una forma por donde fluye materia y energía. Esta condición de *outsider* de lo orgánico en general únicamente se reproduce en la existencia del individuo fuera del útero, en esa arriesgada situación de estar a merced de su autoconservación y autodeterminación —la más expuesta de las situaciones, en la que el retornar hacia lo originario sólo puede ser el más secreto de todos los deseos, al violar la «moral» del esfuerzo.

Toda teoría tiene la tendencia a presentarse como capaz de una mayor extensión en su aplicación. Así también ese complemento del sistema freudiano de las pulsiones psíquicas mediante la «pulsión de muerte» está a punto de elevarse al último grado de lo cosmológico, al del eterno retorno nietzscheano. Con esa aproximación a la totalidad de una cosmovisión y la asociación de lo psíquico con ese tirón termodinámico hacia el desmoronamiento, el anterior descubrimiento —por el autoanálisis de Freud— de la compulsión a retirarse que tiene la vida individual adquiere el *cachet* de un gran mito. Lo que él había puesto como fundamento de su concepción del aparato psíquico —el regreso del nivel de la energía pulsional mediante la descarga de las excitaciones al punto de partida— se convierte en un retorno de la vida, tanto individual como universal, a la muerte, como al *antes* preponderante, según la ley de circularidad del propio universo. Si se considera lo que Freud llama «proceso primario» como la vinculación más corta entre el estímulo de la excitación y la descarga libre de energía, entonces el «proceso secundario» representa de nuevo, con sus formas de ligazón de energía, un rodeo fatigoso y arriesgado, lo mismo que la vida, propia y en conjunto, en relación con su sustrato inorgánico. El nivel óptimo de un estado físico es el de su menor riesgo. Para la vida, sería el de su seguridad definitiva y, entonces, no queda sino decir la vida cuando se la ha dejado atrás.

Freud no ha inventado el mito total. Lo encontró cuando se preguntaba por las pulsiones según su sentido funcional, llegando, finalmente, a la pulsión de muerte. Redujo la pulsión de autoconservación y las pulsiones de poder y autovaloración a un rango parcial, incorporándolas a la figura de lo que son «rodeos hacia la muerte». El

consciente-consciente, es aquella cuya descarga se encuentra retardada y controlada. Serían denominaciones tomadas de la Física de la época, en el marco del segundo principio de la termodinámica. (N. del t.)

nuevo mito total hace de la evolución del mundo orgánico algo que, a primera vista, parece que haya alcanzado un plano más elevado en el proceso cósmico. Sin embargo, que el fin de la evolución fuese un estado nunca anteriormente realizado estaría en contradicción, como dice Freud, con la «naturaleza conservadora de las pulsiones». Un *télos* así de la vida no puede ser sino «un primitivo estado originario que la vida dejara una vez y al que aspira a volver mediante todos los rodeos de la evolución».³⁰ Heráclito fue el primero en expresar esto, cuando dijo que, para las almas, sería un placer convertirse en agua, aunque esto implique su muerte; en él, hasta el mismo Dios ansía no ser ya más Dios y, cuando este deseo se realiza, surge el mundo —como si Dios arroajara fuera, por así decirlo, la carga de ser un dios—.³¹ La pulsión de muerte no es algo simétrico al principio de placer ni de idéntico rango, pues la pulsión de muerte hace de la dominación de éste algo episódico. Es un principio absoluto porque implica la consecución de un estado cuyo grado de seguridad es absoluto, es decir, no consiste en otra cosa que en no poder admitir una puja más baja.

No se trata de un mito del eterno retorno de lo igual, sino del retorno definitivo a lo originario. En la promesa de esto estriba la gran tentación experimentada por vastas teorías de equipararse —en lo que respecta a la ganancia de la totalidad— al mito. La pulsión de muerte consume esta historia de la historia, penetrándola con el contenido de contingencia de la vida en cuanto estado de excepción y con la complicación como su forma fundamental. La pulsión de muerte reproduce la caducidad física, en virtud de la cual la vida orgánica vuelve a su base inorgánica. Así se hace justicia a su improbabilidad de poder conservarse solamente al precio de un alto gasto de energía en su entorno físico. El hecho de que el segundo principio de termodinámica se reproduzca, psíquicamente, como pulsión consti-

30. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, en *Werke*, vol. XIII, págs. 40 y sig. (trad. cast.: *Más allá del principio de placer*, en *Obras completas*, op. cit.) Claude Bernard, que había hecho de la fisiología el centro de la biología, resumió el conjunto de sus puntos de vista, recogidos en la *Définition de la vie*, de 1875, en esta formulación paradójica: «La vie, c'est la mort», viendo en ello también el equivalente del gran mito del laberinto: «La vie est un minotaure, elle dévore l'organisme». Véase *La science expérimentale*, 7ª ed., París, 1925.

31. Diels/Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, 22 B, 36 y 77. Acerca de esto, véase W. Bröcker, *Die Geschichte der Philosophie vor Sokrates*, Fráncfort, 1965, pág. 39. [Téngase en cuenta lo que dice Heráclito en los citados fragmentos 36, «[...] de la tierra nace el agua y del agua el alma», y 77, «El convertirse en agua es para las almas gozo o muerte [...].» (N. del t.)]

tuye la afinidad de lo psíquico con la estructura circular del mito. De ello resulta una fuente común para la pulsión de muerte y el complejo de Edipo. Ésta no es, primariamente, una rivalidad que tiene lugar en una relación libidinosa, sino la regresión del individuo a su origen, al seno de su propia madre, eludiendo el gasto que pide la maduración de la individualidad. De este modo Narciso y Edipo, las principales figuras míticas que, gracias a Freud, han pasado al acervo cultural común, son representantes de lo significativo de ese mito de lo definitivo, pues el narcisismo es también una vuelta atrás: apartamiento de la realidad exterior al yo, evitando el gasto que pide la separación y la energía que demanda la existencia. La pulsión de muerte, implicada en el gran mito, se refleja en las otras tendencias de retorno que tiene la vida, la cual aparece como una *redundancia* del rodeo que se da para llegar del todavía-no al ya-no-más. Es un compendio de todas las dificultades de no ser aún el ya-no-más.

La autoconservación es, entonces, una forma de negación de ese retorno a lo originario. Si se piensa en el análisis heideggeriano de la existencia, hecho pocos años después de que Freud introdujera la pulsión de muerte, salta a la vista la cercanía y la analogía del «ser para la muerte» y la «culpa»: ese ser llamado de una lejanía hacia otra lejanía, una forma de «ser fundamental para un ser determinado por un *no*». Es justamente esta conexión la que expresa Freud, repetidas veces, mediante la fórmula: «Le debes una muerte a la naturaleza». Se trata de una cita, con una variante significativa, del *Enrique IV* de Shakespeare: «Thou owest God a death». Freud la había usado en primera instancia para el sueño de las Parcas, en *La interpretación de los sueños*. Esa configuración de las tres mujeres que trajinan en una cocina, donde una de ellas hace albóndigas, le lleva a un recuerdo de infancia. La madre quería probarle que el hombre ha sido hecho de tierra y que tiene que convertirse, de nuevo, en tierra frotando entre sí las palmas de sus manos produciendo, con idéntico movimiento de la mano que el de una de las mujeres que se ocupaba, en la cocina, de las albóndigas, aquellos rollitos epidérmicos que les gusta hacer también a los niños. El niño, de seis años entonces, y que había dudado al principio de aquella sentencia materna sobre el retorno, capitula ante esta *demonstratio ad oculos*: «[...] me rendí a lo que, más tarde, iba a oír expresado en estas palabras: "Le debes una muerte a la naturaleza"».

Si aplicamos la acentuación que Freud hace de los actos fallidos a su propia cita, hemos de decir que deber algo a la naturaleza es una cosa bien distinta a debérsela a Dios. Anticipa lo que será la concep-

ción del gran mito sobre el dualismo pulsional, a saber, que la vida debe a la naturaleza la muerte, como un restablecimiento del estado de normalidad, como una restitución del monstruoso precio que cuesta el gasto de energía de la autoconservación.

Bajo la primacía de la pulsión de muerte, la función de las pulsiones parciales —de autovaloración, de poder y de autoconservación—, ordenadas según ella, consiste en «asegurar el camino hacia la muerte propio del organismo, manteniendo alejadas otras posibilidades de retorno a la inorgánico, como las inmanentes». Quien viera ante sí por primera vez esta reordenación del reino de las pulsiones no podía pasar por alto cómo aquí se formaba «una historia». Rasgos fundamentales de la vida, hasta entonces dominantes, se veían ahora despotenciados, reducidos a un mero primer plano. Así, «la enigmática aspiración del organismo, no acoplable a ningún contexto, de afirmarse a sí mismo frente a todo el universo» no tenía, en adelante, otra cosa que hacer que ir cubriendo ese retorno a lo auténtico. La racionalidad del camino más corto se hace, como también en el mito, improcedente, traduciéndose, aquí, en una tentación contra el sentido de la vida, que es un diferir la llegada del ya-no-más. Por paradójico que suene, la racionalidad se convertiría en algo meramente pulsional. Sería lo contrario de una negación, calificándolo Freud de una «aspiración inteligente». Él mismo habla de la paradoja de que el organismo se defiende contra todas las influencias y amenazas que, sin embargo, le podrían ayudar a alcanzar, por la vía más corta, aquel fin ya no relativizable.

No elegir el camino más corto constituye ya el plan fundamental de la «sublimación». Ésta sustituye las metas de la energía pulsional por otras representaciones, de marcado carácter cultural, del fin. Pero lo culturalmente señalado es lo excluido de la muerte de aquel que lo produce, por lo que la cultura se nos aparece como lo imperecedero que el ser humano produce y deja tras de sí, con indiferencia de lo que pueda ser de él mismo, es más, lo que va dirigido contra él mismo. Bajo el aspecto de esta especulación cosmológica, la cultura es una especie de conservación hipertrófica, de asimetría forzada, en perjuicio de la pulsión de muerte.

Se percibe, inmediatamente, la ventaja lógica del dualismo —tan tarde admitido por Freud— entre la energía compositiva y la destructiva, entre *éros* y *thánatos*, pues sólo a partir de entonces se puede narrar una historia que es, de forma homogénea, historia de la naturaleza e historia de la cultura, cosmología y antropología, todo en uno. La tendencia inmanente a toda teoría apunta a un principio unificador, a la más alta racionalidad que le sea posible. Sólo haber per-

dido a C. G. Jung hizo ver a Freud las consecuencias que podía tener el monismo energético. Y aún más tarde, esto es, en *El malestar en la cultura*, reconoció que esas consecuencias de la identificación de la libido con el concepto de energía pulsional se asentaban, realmente, en su doctrina.

Freud abandonó, con decisión, el callejón sin salida de aquel principio unitario, a fin de mantener abierta la posibilidad de una historia —la posibilidad, en definitiva, del gran mito—. Es difícil que en algún otro sitio hayamos visto con tanta claridad como aquí la génesis de una regresión a lo mítico, al tiempo que se destacan todas las necesidades que había dejado tras de sí aquel momento de racionalidad, casi satisfecha gracias a un monismo energético.

Tal como el propio Freud describió la introducción de la pulsión de muerte y destrucción, se trataba de una especulación con un altísimo grado de oscuridad, para la que sólo más tarde pudo reunir un material extraído de sus análisis. Esta afirmación da por sentado que Freud pensaba que únicamente debía permitirse hacer generalizaciones de resultados anteriores si podían atribuirse a hallazgos psicoanalíticos. Puede ponerse en duda si una especulación como aquella era sostenible como un factor heurístico. Sea como sea, lo cierto es que Freud insiste en defender estrictamente, frente a Jung, su principio de no abandonar nunca como hilo conductor, por mor de la prehistoria filogenética, la infantil-individual, y no hacer que aquella representase a ésta, en vez de ésta a aquella.³² A más tardar, su *Moisés y el monoteísmo* revelará que puede haber latencias colectivas que no se basen en hallazgos de índole individual y que el acopio de una historia no depende solamente ni de lo inconsciente subjetivo ni de la cultura objetiva. Visto desde allí, se plantea la pregunta de si el teorema de la pulsión de muerte no presupone ya la función conservadora, con la latencia más amplia que se pueda pensar. Propiamente, las pulsiones únicamente pueden ser conservadoras porque contienen una «historia», la han «conservado para ser repetida» y, sólo por ello, nos «dan la impresión, engañosa, de ser unas fuerzas que aspiran al cambio y al progreso, mientras que no tratan más que de alcanzar una antigua meta a través de vías antiguas y vías nuevas».³³ La pulsión de muerte es conservadora por haber almacenado en sí misma

32. Freud, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (1918), en *Werke*, loc. cit., vol. XII, pág. 131 (trad. cast.: *Historia de una neurosis infantil*, en *Obras completas*, op. cit.)

33. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, en *Werke*, op. cit., vol. XIII, pág. 40.

la historia de la vida y, en ella, la más tensa de todas las latencias, la referida a su procedencia del todavía-no de la naturaleza inanimada, del seno materno de la materia.

Más allá del principio de placer contiene una anotación al margen que pone objeciones al suicidio en cuanto algo supuestamente «racional», es decir, un imponerse inmediato de la pulsión de muerte, frente a su forma «inteligente», esto es, mediata, que se sirve de rodeos. Acaso hasta haya pensado Freud, al decir esto, en la muerte de su discípulo Victor Tausk, en julio de 1919. Pero para este caso tenía él *in petto* otra «historia», la de la conversión pulsional. Ésta le permitió considerar el suceso con tanta frialdad que se le echaría en cara: quien se mata se mataría en lugar de otro, al que apuntaría su deseo de muerte. Incluso algo así, de lo que está plagado la obra de Freud, no es más que el trozo de un mito o, al menos, una huella de su forma de pensar. Que el ser destinatario del deseo de muerte pueda ser delegado en otro había desempeñado ya un papel en la historia de la infancia de Freud en relación con el hermano que le seguía en edad. En cambio, para Tausk no había ninguna posibilidad, como se ve por la carta de despedida que dirigió a Freud, carta que constituye uno de los ejemplares más conmovedores del género en lengua alemana. Él quería decir al maestro que incluso en la elección de la muerte puede haber razón. Lo fatal en los poseedores de mitos es que ellos saben siempre demasiado como para poder creer que alguien haya tomado una determinación —caracterizada por él mismo como «la acción más pecaminosa y decente» de su vida— exactamente como él lo da a entender.³⁴ Seguro que el teorema de la pulsión de muerte tuvo sus propias consecuencias en la formación y terminación del mito total de Freud; no obstante, aquella época tan cercana a una catástrofe en la que Freud estaba, de diversos modos, involucrado podía estar también en correspondencia con su necesidad de consuelo, a la que podía satisfacer el nuevo dualismo del sis-

34. P. Roazen, *Brother animal. The Story of Freud and Tausk*, Nueva York, 1969 (trad. al. en Hamburgo, 1973, págs. 133 y sig.) (trad. cast.: *Hermano animal: la historia de Freud y Tausk*, Madrid, Alianza, 1973). Hanns Sachs, discípulo de Freud, nos informa sobre la reacción de Freud ante la noticia de un suicidio, que acaso fuera el de Tausk: «Vi cómo recibió la noticia del suicidio de un hombre con quien había mantenido durante años relaciones de amistad; es extraño, pero no se mostraba afectado por el trágico acontecimiento» (*op. cit.*, pág. 217). Roazen también nos revela la estrecha conexión, en el tiempo, entre la muerte de Tausk y la escritura de *Más allá del principio de placer*, ya que Freud había dado a conocer el manuscrito a algunos amigos ya en septiembre de 1919.

tema pulsional. En Freud, estadios de su desarrollo teórico asumen, ocasionalmente, la función de parateorías que le explican derrotas personales o le ahorran, si no es que le prohíben, tener que participar personalmente. El éxito de los mitos freudianos estriba también en el hecho de ser, desde los tiempos de Orígenes, las más perfectas señales de conducción para llegar a una serie de formularios de liquidación de deudas.

Tenemos a la vista cómo trabaja la renovación formal del mito —respecto a la forma de servirse de la necesidad de significación— en uno de sus pocos casos con éxito: vincula una serie de experiencias agudas o sucesos actuales a un contexto que nos es familiar desde antiguo, prefigura, pero también proporciona una disminución de la conjetura de libertad, una disminución en las concesiones a la sinceridad y al autoconocimiento último de una persona, al caer éste bajo la tutela de cosas desconocidas, ya dadas de antemano. Incluso donde la cura ya no es posible, como en el caso del suicidio, remitir esta catástrofe al plano fundamental de la normalidad eidética de algo que, de todos modos, está ya condenado se convierte, para el superviviente, en una ayuda a la hora de autoexcluirse de una consternación traumática. Donde hay mito, la historia se convierte en una realización errónea del premodelado garantizador de aquél. Lo suministrado en ese factor abarcador y genérico de las pulsiones ya no es algo que uno tenga que tomar en sus manos y responsabilizarse de ello. El más antiguo imperativo de obedecer a la naturaleza ha revelado, una vez más, lo sostenible que sigue siendo: como una artimaña de la no obligación de hacer historia.

La gran necesidad de significación se basa en la indiferencia respecto al espacio y al tiempo, en lo inaplicable que es el principio de razón suficiente a las posiciones espaciales y temporales, que había empujado a Leibniz a dar un paso tan desesperado como atrevido, al privar a ambos de realidad y hacer de ellos simples modos de ordenación de la razón. Ahora bien, el mito no deja surgir indiferencias. Lo significativo del mito permite una «densidad» que excluye los espacios y tiempos vacíos, pero también una indeterminación en la datación y localización que viene a equivaler a la ubicuidad.

Respecto al espacio, el mito puede trabajar sirviéndose de un medio tan sencillo como distribuir uniformemente por todo el territorio las discutidas localizaciones de nacimientos y acciones de sus dioses e hijos de dioses. La solución más elegante para evitar las contrariedades del carácter contingente de sus acontecimientos salutíferos ocurridos en el espacio y en el tiempo la encontró el cristianismo al

proporcionarles, mediante el culto, omnipresencia y ubicuidad. Y ante la arbitrariedad manifiesta de la fecha de la salvación tuvo idénticas aportaciones, retrospectivamente, el *descensus ad inferos* del Salvador. Se trata de productos maduros de una larga reflexión teológica, pero también de una acusada prudencia práctica, evitando así las peregrinaciones de pueblos enteros al lugar indicado, como pasa con la Kaaba, en La Meca, para el islam. Por ello, consideradas teológicamente, las cruzadas son anacronismos. La religión dogmática, consolidada —tras amortiguarse los sonidos de la alarma apocalíptica— con el canon de sus escritos y de su culto, se ha de reconciliar con la indiferencia del espacio y del tiempo. Finalmente, estará conforme con ella, en vez de crear nuevas significaciones.

El cristianismo ha aspirado a una transportabilidad ilimitada elevando el grado de abstracción de su dogmática, como un alejamiento del mito. Se da, ciertamente, el concepto límite de una religión universal que ni depende de familiaridades autóctonas ni se remonta a ellas, pero no el de un mito universal, ni siquiera siguiendo las hipótesis extremas sobre lo parangonable propias de la teoría del *Kulturkreis** y del estructuralismo. Estas comparaciones no son, nunca, más que análisis teóricos, que no pueden captar la particularidad de los nombres y de las historias. Por su naturaleza, el mito no es capaz de elaborar una dogmática abstracta, que vuelva la espalda a las particularidades locales y temporales. Al contrario, hace de ellas su objetivo.

El cristianismo, mediante su vinculación con la antigua metafísica, avanzó hasta convertirse en una dogmática única en su género, que, pese a toda la vulgar incomprensibilidad de su grado de abstracción, adquiere el rango de una religión universal sin fronteras. Si no es, como quería Nietzsche, el platonismo antiguo que se sirve de otros medios y que tiene otros destinatarios, lo cierto es que la separación del mito y la determinación de su rigurosa reivindicación de la verdad mediante fórmulas precisas sólo se podía lograr a través de la metafísica; una metafísica que, aun en su negación, pudo convertirse en el presupuesto de aquella idea de la ciencia y la exactitud teórica que, prácticamente, ha hecho de la actitud europea ante la realidad, pese a todas las resistencias autóctonas, el uniforme universal de la inteligencia.

Ante una forma de pensar dogmática, con sus exigencias de validez homogénea en el espacio y en el tiempo cósmico —es decir, precisa-

* En cuanto al concepto etnológico de *Kulturkreis*, véase, en la pág. 297, la nota del traductor.

mente con aquello que el platonismo había inventado gracias a su introducción de las «ideas» en cuanto valores por encima del espacio y del tiempo, a cuya imitación, respecto a su rigurosa reivindicación de verdad, puede ser vista la forma de pensamiento dogmática—, se perfila la diferencia peculiar de las «significaciones» míticas como una estructuración que hace frente a lo insoportable de la indiferencia espacial y temporal. Por tanto, la desmitificación ha de quitar validez a los distintivos de índole espacial y temporal y negar la preeminencia de la dirección arriba-abajo: tanto el elemento mítico de una ascensión al cielo de la figura mesiánica como la localización del lugar del Juicio Final en el valle de Josafat. Sin embargo, algo como la subida a los cielos se cuenta entre los artículos de fe cristianos, aunque sea, en el Nuevo Testamento, una solución apurada a los problemas de contingencia producidos por la resurrección de Cristo. Y éstos no dejan de tener una estricta base sistemática. El Dios convertido en carne no puede retornar a la pura inespacialidad y atemporalidad de su origen a no ser que la perdurabilidad y el carácter definitivo de la alianza con la naturaleza humana se vuelva de nuevo tan cuestionable como el contrato veterotestamentario. Al solucionar la ascensión al cielo, el problema de *hacia dónde va el Mesías*, de un modo nada plástico y con una timidez poco espectacular, propicia la entrada en una dimensión temporal de nuevo indeterminada, abierta, homogénea, acaso ya desenganchada de la espera en un dilatado aplazamiento escatológico, en lo posible definitivo. Ese elemento mítico sirve para remarcar el logro de una estructura temporal nueva y amítica. La atemporalidad del dogma y la omnipresencia de la realidad cultural de Dios se proponen un allanamiento del mito. El hecho de que aquello que parece trabajar a favor de la racionalidad —por ejemplo, el abandono, a principios de la Edad Moderna, del carácter de sólida y finita cobertura que antes tenía el mundo— sea contado, sin embargo, entre las renunciaciones se dejará sentir, históricamente, como una carencia sólo mucho más tarde.

«Hondo es el pozo del pasado. ¿No se le debería llamar insondable?» Con estas frases empieza la tetralogía de *José y sus hermanos*, de Thomas Mann. En vez de hablar de la indiferencia del tiempo nos hablan, con ayuda de la metáfora del pozo, de su carácter insondable. Y esto no es menos siniestro que la indiferencia, el valor idéntico de cada momento a cualquier otro momento, así como la indiferencia del espacio otorga el mismo valor a una posición espacial que a cualquier otra. *La montaña mágica* había descrito el tema del tiempo como aniquilación de la conciencia del tiempo en la situación, exótica y extática, de los ya consagrados a la muerte. En la parodia de mito

que es *José y sus hermanos* el tiempo pierde su sentido unívoco. Entre lo más tardío y lo más temprano surgen relaciones de índole no platónica, es decir, que no tienen que ver con el modelo y la copia, sino con un reflejo especular, con una referencia incierta. Incluso en la forma nietzscheana del eterno retorno seguía estando abierta la cuestión de si el presente decide solamente sobre el futuro o también sobre el pasado de los mundos; si no hiciera esto último, él mismo, como repetición que es, estaría ya predeterminado. En vez de la nueva carga de la responsabilidad cósmica de un «que así sea», sobre el hombre no pesaría más que el agobio «de recorrer, sin parar, un círculo de carbones ardientes», cosa que aterrorizaba a Schopenhauer.

Algo ya sabemos sobre la patología del espacio. Psicopatías como la claustrofobia y la agorafobia se presentan como fenómenos que pueden ser inmediatamente captados. Las psicopatías del tiempo son distintas: difícilmente captables y sólo a largo plazo. Ni siquiera una enfermedad de época como el aburrimiento ha encontrado un patólogo del tiempo que se ocupe de ella; la manía de ganar tiempo para no saber qué hacer con él aún puede encontrar su disciplina, si la autodenominación de los teóricos del «tiempo libre» sigue sin tener éxito. La desprotección y la desconfianza —lados afectivos de la inescrutabilidad del tiempo— se van consumiendo, corrompiendo, de un modo subcutáneo porque, sobre todo, obligan a establecer cortes, giros, marcas y orientaciones que son ocupadas por una serie de expectativas y temores, como los correspondientes al *fin de siècle*.

Dar un contorno al homogéneo correr del tiempo, en vez de dejarle la continuidad del mero y *así sigue*, sincronizarlo con la autoconciencia de las generaciones que se van sucediendo unas a otras y con la exclusividad de su reivindicación de realidad puede parecer cosa, meramente, de un comportamiento decidido, de pura acción, de un empeñarse en que *así no sigue*. Ésta es una figura creada por la época moderna. Partiendo de la necesidad de establecerse a sí misma un comienzo claro y decidido, fundado en la propia determinación y radicalidad, decretó el valor nulo de todo lo pasado. Trataba de defender este *limes* frente a las nivelaciones y los relavados del material histórico acumulado —que únicamente tiende a las transiciones, que no puede nunca ofrecer sino un estadio preparatorio y precursor—, pero, en virtud de su obligada racionalidad, ella misma no puede dar, en absoluto, ninguna otra cosa.

Toda posibilidad de remitificación reside en la ahistoricidad: sobre un espacio vacío es más fácil proyectar señales que indiquen un giro hacia lo mítico. Por eso la desescolarización de la historia no re-

presenta tanto un fallo de planificación o una errónea comprensión de las cosas como un síntoma alarmante: quiere decir que o bien hay ya una mitificación en marcha o bien la pérdida de la conciencia histórica en la época pronto forzará su advenimiento. Es posible que de la historia no podamos aprender otra cosa que el hecho de que tenemos historia; pero ya esto obstaculiza que nos sometamos al mandato de los deseos. Incluyendo el deseo de que el recelo de que se dé una repetición de lo igual nos posibilite no quererlo, para que, en vez de eso, se nos puedan mostrar —en un espacio temporal que ha quedado vacío— otras pregnancies, ofrecidas con vistas a su imitación y a la formación de expectativas que la historia jamás confirmaría.

Tener sentido de la historia no significa aún, ciertamente, haber tomado una decisión respecto a un futuro determinado; simplemente no hay ninguna otra sensibilización de cara al futuro que no pase por la comprensión del carácter único e irrepetible del pasado. Que el futuro no se compone ni de las figuras de cera del pasado ni de las *images* de los deseos utópicos es algo que sólo puede aprenderse partiendo de *los* futuros ya transcurridos, que constituyen lo que llamamos nuestro pasado. Claro que, aquí, no hay nada que suceda *par ordre de Mufti*. Existe una antinomia entre la necesidad de la historia y la experiencia de la historia, una antinomia que no podemos domar porque no es sino una parte de la antinomia constitutiva existente entre los deseos y las realidades. En una estructura del tiempo acorde con el deseo el papel más importante lo desempeñan el principio y el fin. La necesidad de la historia tiende a plantar unos jalones que presenten una evidencia de tipo mítico y permitan hacer una serie de determinaciones sobre cómo el sujeto individual, con su tiempo finito, puede entrar en contacto con las estructuras de gran capacidad espacial, mucho más abarcadoras, propias del tiempo histórico. Partiendo de su motivación en el mundo de la vida, también la historiografía trabaja contra la indiferencia del tiempo. Por esa razón no puede abandonar el concepto de época, por mucho que se haya discutido su legitimidad. Pero cuanto más emplee sus medios de condensación, ocupación, datación, clasificación y descripción de la situación, tanto menos se evadirá de la sospecha de estar generando meros artefactos nominales, al servicio de una preparación metódica del material. La forma de pensar mítica se propone evidenciar la división del tiempo; puede hacerlo porque nunca se pregunta por su cronología. Aparte del principio y del fin, están a su libre disposición, además, cosas como la simultaneidad y la prefiguración, la realización y el retorno de lo igual.

La forma de pensar dogmática se ve obligada a afirmar la indiferencia de las circunstancias temporales, pero sin negar del todo la patente articulación del tiempo. Este acercamiento de los medios míticos e históricos lo realizó el cristianismo con la artimaña más efectiva de las usadas para articular el tiempo: la fijación de un polo temporal absoluto como punto de referencia de la cronología. Se trata de la más extrema forma de reducción de una múltiple articulación del tiempo, que se regeneraba, una y otra vez, en las especulaciones quiliásticas. El tipo de tiempo dogmático es el correlato de la omnipresencia de los acontecimientos salutíferos allí donde se realice el culto sacramental. Es llamado así un acontecimiento hacia donde el tiempo, conforme se va cumpliendo, apunta y, a partir de ahí, se amplía, inesperadamente, hasta convertirse en un plazo de gracia. Esta medición del tiempo se revela como algo de un alcance tan vasto que ella misma, en cuanto tal, tiene que ser objeto de medición. De este modo, no puede alejarse tanto de su polo de referencia como para que, con el tiempo, su recuerdo se pierda en el tiempo.

Qué lejos estaba la historia original del cristianismo de la tarea de armonización de la necesidad histórica de pregnancia y la demanda de una concreción histórica se puede observar en la despreocupación del evangelista por la datación del nacimiento del Salvador. A Lucas le interesaba muy poco que fuesen irreconciliables una serie de datos fácilmente accesibles a los contemporáneos —si se partía, por un lado, del censo de Quirinius, o bien, por otro, del final del tiempo de reinado de Herodes—, pues, dejando de lado aquellas discordancias, podía dar una explicación plausible de los lugares en que se produjo el nacimiento y se desarrolló la infancia de Jesús.³⁵ Mucho más importante que asegurar la datación histórica contra objeciones de cronistas era, para él, la preocupación por vincular todo ello con los puntos fijos refrendados y dotados de significación del Antiguo Testamento. El nacimiento en Belén, pese a proceder la familia de Nazaret, era algo imprescindible, tratándose de la descendencia de David, y la repetición de los grandes movimientos veterotestamentarios entre el Nilo y el Jordán con motivo del nacimiento significan el supremo ensalzamiento de esta historia infantil.

Una visión con un acento completamente distinto sobre la fecha inicial de la historia de la salvación la tiene, al filo del siglo IV, Eusebio de Cesarea, el fundador de la historiografía de la Iglesia. Esta mi-

35. Véase H. U. Instinsky, *Das Jahr der Geburt Jesu. Eine geisteswissenschaftliche Studie*, Múnich, 1957.

rada ha adquirido una índole política, preocupada por el mantenimiento del *statu quo* del mundo de entonces. Su datación toma como referencia la forma de dominación del Imperio Romano. Erik Peterson ha mostrado qué importancia tuvo para la autoconciencia política del tiempo de los Césares la propuesta del cristianismo de colocar la unidad del nuevo Dios al lado de la unidad formada por el Imperio y el Emperador.³⁶ Luego, para la mirada retrospectiva desde la época constantiniana, tenía que ganar en importancia la asignación del nacimiento de Jesús al momento histórico en que Judea, tras el destronamiento de Herodes Arquelao, se convirtió en provincia romana. Hasta el espacio de donde vino la salvación tuvo que integrarse de pleno derecho al Imperio en el mismo momento en que se cumplía un sentido de la historia todavía desconocido para el mundo circundante. Tal producción de simultaneidad constituye un medio de primer orden para la aportación de una evidencia mítica. Cuando, a cambio de ello, Eusebio tiene que asumir una serie de dificultades cronológicas con respecto al texto bíblico, se decide por una forma de pensar distinta de la que lo hubiera dado todo por no introducir en la cuestión de la datación del nacimiento de Jesús más incertidumbres de las que ya sugirió el texto de Lucas a los contemporáneos preocupados por esta cuestión o que hacían burla de ella.

En todo anacronismo se nos impone a la fuerza esa indiferencia del tiempo respecto a lo sucedido en un tiempo concreto, como una especie de irritación por las relaciones de índole temporal. La simultaneidad de cosas que no parecen guardar correspondencia entre sí y que, por su significado, chocan en el tiempo como las cosas materiales en el espacio puede convertirse en todo un reto para la sincronización, realizable acelerando o retrasando. Sin embargo, esto vale más para situaciones que para acciones, para realidades, por tanto, no claramente delimitables y datables, cuya simultaneidad cronológica no es, con frecuencia, sino una cuestión de retórica, estimulante o disuasoria.

La pérdida de una databilidad exacta pide una pregnancia que compense esa pérdida. Pues tan pronto como la búsqueda de significación se mueva en el marco de la historia documentable, forma parte ya de la autorrepresentación de lo que la propia historia es capaz de hacer. Los acontecimientos exigen, luego, acciones. Incluso la exa-

36. Eusebio, *Historia ecclesiastica*, I, 5, 2-4. Véase, al respecto, E. Peterson, «Der Monotheismus als politisches Problem» (1935), en *Theologische Traktate*, Múnich, 1951, págs. 86 y sigs. (trad. cast.: *Tratados teológicos*, Madrid, Cristiandad, 1966).

geración de la unicidad y peculiaridad *del* acontecimiento, que debe ser tomado como representante de todo un compendio de acciones, es una forma de mitificación. No obstante, con la pregnancy se pierde el apoyo para dilucidar *cómo* y *por quién* se hace la historia. De ahí que se genere una sensación de desconfianza o, al menos, de pérdida, cuando surgen dudas en torno al significado real o la función desempeñada por el anuncio, datable, de las tesis de Lutero, o cuando la toma de la Bastilla es convertida en el resultado colateral de un cambio de situación o de una cadena de causas que pasan por alto este acontecimiento.

El consuelo que aporta preferir las situaciones a los acontecimientos reposa en la hipótesis de que las situaciones son el resultado de acciones de un número indeterminado de personas, en vez de sólo unos pocos individuos que se puedan nombrar. Con todo, es fácil ver que la historia se convierte, así, en algo parecido a un proceso de la naturaleza, a una secuencia de olas, a un conjunto de cantos rodados, a una falla tectónica, a un aluvión o a un diluvio. También aquí la ciencia trabaja a contracorriente de necesidades elementales y, por ello, también contra la propensión a la remitificación. Cuanto más sutil sea el conocimiento teórico, tanto más alimenta la sospecha de que la historia no tiene lugar ni es hecha en sus «grandes» momentos y de que a sus escenas, maduras para ser grabadas en madera, no les corresponde causalidad alguna; más bien, cuando el martillo se levanta para clavar las tesis de Lutero, o tiene lugar la defenestración, o se sopla la trompeta para el Juicio, la cadena de sus motivaciones son cosa, ya, del pasado.

Donde aún se mantenga lejos el pensamiento del dominio único de la acción en la historia, cobrará relieve, ante todo, el marco natural más extremo de todas las acciones, definido por el nacimiento y la muerte. Plutarco expresa su admiración por Alejandro con la noticia, muy difícilmente comprobable para él, de que había nacido en la misma noche en que Heróstrato prendió fuego al templo de Diana en Éfeso. Esto es significativo, pues apunta también a lo que le espera a Asia por ese nacimiento. Pero, luego, Plutarco acumula otras coincidencias, por ejemplo, el nacimiento coincide con la noticia de la victoria de un caballo de carrera de su padre Filipo, así como con la de la victoria del general Parmenion sobre los ilirios. La simultaneidad del acontecimiento con una victoria bélica o con una victoria olímpica no levanta, desde una perspectiva histórica, dudas de consideración, mientras que la referente a la antorcha que puso fuego al templo de Éfeso atrae ya hacia sí todas las miradas críticas. Esta dife-

rencia es un criterio para juzgar la significación especial de algo, que no se atribuye, sin más, a la historia. Resulta curioso que, desde Bayle, el uso de la simultaneidad como instrumento para exaltar algo sólo haya sido visto como una tradición engañosa y embaucadora, como un indicio que debe despertar desconfianza.³⁷ La simultaneidad del incisivo dato privado con el «gran» acontecimiento público ha encontrado un refugio en lo inverificable de la literatura de memorias; es verdad que la acumulación de coincidencias hace sospechar de la autenticidad del recuerdo, pero, al mismo tiempo, satisface el deseo de que haya aún, en la realidad, signos de lo significativo.

De ese campo de coincidencias que se afirma que han tenido lugar destacan las de los grandes acontecimientos históricos con una serie de fenómenos cósmicos espectaculares. Al frente de todos, la aparición de la estrella con motivo del nacimiento de Jesús y el oscurecimiento del mundo a su muerte. La verificabilidad de este viejo instrumento de producción de significaciones les viene como caído del cielo a los historiadores, de resultas de la posterior exactitud científica en el cálculo de los eclipses solares y las trayectorias de los cometas. La tradición había datado la fundación de Roma el 21 de abril del 753, dotando a este día con la señal de un eclipse solar. Ciertamente, bastaba un pequeño desplazamiento de las dos cosas para hacerlas coincidir, tan pronto como se supo que el eclipse más próximo había tenido lugar sólo tres años más tarde, el 24 de abril del 750. ¿Pero se puede llamar a esto una «afición mítica», como habría dictaminado aún Bayle, a favor del éxito de la Ilustración sobre la tradición? Es, más bien, una forma distinta de elevar al acontecimiento como acción humana: la fundación de la ciudad de Roma no puede haber residido en el mero arbitrio de los que en ella participaron, cuando el mismo universo tomó parte también en ese acontecimiento de un modo tan manifiesto.

Cuando el evangelista Lucas escribe que el oscurecimiento del sol se había extendido por toda la tierra, no hace más que exagerar, como ya reconoció Orígenes, quien excusaba esta hipérbole como una corrupción textual. No obstante, el evangelista comparte tal exageración con otros autores de la Antigüedad, que no sólo incrementaron oscurecimientos parciales hasta convertirlos en totales cuando querían destacar un acontecimiento, sino que incluso trasladaron al lugar del

37. R. Hennig, «Die Gleichzeitigkeitsfabel. Eine wichtige psychologische Fehlerquelle in der Geschichtsschreibung», en *Zeitschrift für Psychologie*, 151 (1942), págs. 289-302.

suceso eclipses que o no habían tenido lugar o sólo lo habían tenido en otro sitio, acercando sus respectivos datos. Con el concepto de la psicología de la forma sobre la «tendencia a la pregnancia» se pueden clasificar, como ha mostrado A. Demandt, las antiguas noticias teniendo en cuenta sus deformaciones. De ahí deriva un muestrario de fenomenología histórica. Los cambios operados son reconocibles en tres direcciones: en el incremento de la cantidad de datos, en la retipificación de fenómenos inciertos, en la sincronización de sucesos distantes en el tiempo. Sigue siendo cuestionable si la función del incremento de pregnancia no es minusvalorada cuando se piensa que la modificación de los hechos no debe haber tenido otros efectos que el hacer que «la imagen histórica sea captable de un modo más incisivo, más claro y mejor».³⁸

Cuando Tucídides escribe que durante la Guerra del Peloponeso hubo eclipses más frecuentes que en el pasado, el efecto es resaltar dicho suceso entre todos los ocurridos anteriormente. Los fenómenos cósmicos son también señales de catástrofes planetarias «más pequeñas» cuando acompañan a acontecimientos en que se ha perdido algo irrecuperable, como el oscurecimiento solar que coincidió con la muerte de César. El uso que Marcos y Mateo hacen de la expresión «oscurecimiento» —a diferencia de la indicación específica de Lucas—para caracterizar los sucesos ocurridos con motivo de la muerte de Jesús deja abierta la posibilidad de entender o no ese oscurecimiento atmosférico como un eclipse solar, una exageración que podía dar satisfacción a la espera de la coincidencia de lo cósmico con la necesidad de salvación del hombre y al presagio de acontecimientos apocalípticos que se creían cercanos.

El oscurecimiento a la muerte de César, que, como una obstaculización bastante larga de la radiación solar, podría explicar la llamativa inmadurez de los cultivos de ese año fue puesto por Virgilio en conexión con el miedo a la noche eterna, es decir, relacionado, escatológicamente, con una inseguridad elemental experimentada por el hombre. Sólo más tarde hubo gente que no dudó en interpretar el ensombrecimiento de la luz como un oscurecimiento de la estrella solar, cosa que, de cualquier modo, el poeta no se hubiera permitido

38. A. Demandt, «Verformungstendenzen in der Überlieferung antiker Sonnen- und Mondfinsternisse», Maguncia, 1970, en *Abh. Akademie Mainz, Geistes- u. sozialwiss. Klasse*, n° 7. Véase al respecto M. Kudlek y E. H. Mickler, «Solar and lunar Eclipses of the Ancien Near East from 3000 b. C. to 0 with maps», Kevelaer, 1971, en *Alter Orient und Altes Testament*, serie especial, n° 1.

decir más que metafóricamente. Respecto a lo que sucedió a la muerte de Jesús, la exageración más extrema no se hizo hasta Tertuliano, que, como jurista, no sólo se dejó llevar por la retórica, sino que dio expresión a la afinidad de aquello con la desaparición del mundo, calificando ese oscurecimiento de la Pasión de *casus mundi*. Cualquiera podía ya saber o recordar la objeción que Orígenes puso al relato de Lucas; no se precisaban profundos conocimientos astronómicos para saber que por la fecha de la Pascua y al término de la Pasión de Jesús había luna llena, quedando, así, excluido un eclipse solar.

El ensalzamiento de acontecimientos históricos mediante la simultaneidad de espectaculares fenómenos cósmicos tiene algo que ver con la espera —o la suposición— de que la historia ha sido hecha, si no por el hombre, sí, al menos, para el hombre. Cosa que era aún más fácil de pretender si el hombre aparecía no como el sujeto único de los grandes y fatales acontecimientos históricos, sino, más bien, como una figura cooperante, en un contexto mucho más amplio. Por ello, el acento de las pretendidas corroboraciones o admoniciones cósmicas recae, preferentemente, sobre el nacimiento y la muerte, como una participación «natural» en la historia, cuyo espacio de juego las acciones, por así decirlo, no hacen sino llenar. De ahí que hubiera que preguntar a oráculos y augures. Incluso el contenido de la astrología va más allá del hallazgo fatal de una determinación inexorable; hay en ella un factor de participación cósmica en los destinos humanos, una defensa ante la indiferencia del tiempo, consistente, ya, en el hecho de haber agudizado las exigencias de datación y cronología. Su aportación límite reside en el intento de hacer el horóscopo al mundo en su totalidad calculando la datación de su aparición.

Girolamo Cardano empieza su autobiografía con el propio horóscopo, sin allanar, con ello, la historización de su propia vida, una experiencia que todavía quedaba por hacer. Goethe parodia este comienzo al principio de *Poesía y verdad*. Precisamente cuando el pronóstico astrológico no se toma al pie de la letra, una constelación interpretada con sus medios puede adquirir, acaso no sin ironía, una significación ajena a todo cálculo. Goethe deja que la torpe comadronea que participa en su nacimiento luce, en vano, contra el favor de los astros de aquella hora. Pues «la constelación era feliz; el sol estaba en Virgo y culminaba ese día; Júpiter y Venus miraban amistosamente, y Mercurio no parecía contrariado; Saturno y Marte se mantenían indiferentes. Sólo la luna, que era, precisamente, llena, ejercitaba la fuerza de su luz zodiacal con tanto más empeño cuanto que acababa de

entrar la hora de su planeta». No se trata, aquí, de una muestra de determinismo cósmico; se trata, más bien, de la presentación de una aprobación amistosa de la naturaleza ante una existencia que ella misma no era capaz de doblegar. No son los astros los que deciden sobre la vida incipiente de *Poesía y verdad*, al empezar, casualmente, bajo tal constelación, sino que hay una convergencia, demandante de sentido, entre la figura astrológica y el comienzo de esa vida, una convergencia que se revela en un rasgo insignificante: ni la infortunada comadrona podía echar a perder aquella hora dichosa, si bien ésta sólo iba a sonreír a lo que viniera más tarde. La vida guarda una *significación* ya en sus primeros momentos.

La cita astrológica es un elemento dirigido contra el afán nivelador de la ciencia. Hacer indiferentes los fenómenos naturales —no sólo en contra, sino a favor del hombre— trayéndolos al plano homogéneo de un interés puramente teórico, constituía, desde el atomismo de Epicuro, el compendio de una filosofía que liberaba al espíritu del temor y de la esperanza, y que sólo por ello resultaba esclarecedora. Si únicamente la caída y el remolino de los átomos habían producido todos los fenómenos del mundo, incluyendo al mismo ser humano, no había ya en la naturaleza nada que el hombre pudiera relacionar consigo mismo como signo, o ensalzamiento significativo, de su propia historia. Con estas explicaciones, no es sino un puro anacronismo pensar que a los héroes les siguen acompañando determinados fenómenos meteorológicos: a la hora de la muerte de Napoleón, según fuente fidedigna, la tormenta que estalló sobre Santa Helena, lo mismo que la que coincidió con la muerte de Beethoven, rara a finales de marzo, pero igualmente atestiguada. Por un momento, el mundo aparece, a los ojos de los contemporáneos, como si, en contra de toda ciencia, tuviera, al menos, noticia de los ejemplares humanos más extraordinarios.

El aplanamiento al que la Ilustración somete a la significación —representando ya un desafío a que el Romanticismo se le resistiese— ha encontrado, quizá, su ejemplo más hermoso en la *Histoire des Oracles*, del joven Fontenelle, de 1686. Este brillante escrito polémico nos revela de una forma no menos impresionante tanto el objeto de la Ilustración histórica, desarrollada conforme al modelo de Bayle, como la mano certera del ilustrado a la hora de buscarse, indirectamente, su principal tema de destrucción. Decir que los oráculos paganos enmudecieron en el momento en que nació Jesús es un mito de simultaneidad, no menos que el de la muerte de Pan, el Dios pastoril, en el momento de la crucifixión de Cristo; sólo que el fin del oráculo

representa un hecho público, que va inherente a una institución. La crispada erudición que Fontenelle aplica a la historia del enmudecimiento de los oráculos no dejaba espacio alguno a la investigación sobre la necesidad que se tenía de tales significaciones. Fontenelle da por resuelta una cosa con la otra y se limita a explicar su no-admiración por el énfasis puesto en un mitologema así. Según la traducción de Gottsched: «Este pensamiento fluye de una forma tan extraordinariamente bonita que no me sorprende que se haya hecho tan común».³⁹ Como secretario que era de la Academia de París, él mismo iba a ocuparse infatigablemente de encontrar aportaciones teóricas de la época que fuesen especialmente significativas, como en el caso de la refutación del supuesto origen de las piedras o hachas del rayo. El panfleto contra los oráculos se concentra totalmente en la refutación de una demostración de índole apologética, según la cual la competencia entre esas dos instancias de revelación que hacen época debería darse por acabada con la confesión, por parte de una de ellas —mediante un enmudecimiento elocuente—, de su propia derrota, antes de que ésta hubiera siquiera empezado. Pero el exitoso ilustrado no parece permanecer del todo insensible ante el hecho de que la leyenda sobre el enmudecimiento de los oráculos hubiera ofrecido a los espíritus algo que, tras su destrucción por la ciencia, no era fácilmente reemplazable.

Tras las aclaraciones de la ciencia y el establecimiento de leyes en vez de signos, la simultaneidad que aún resultaba posible consistía en la coincidencia de acontecimientos de distinta especie, de los de índole personal con los de la historia universal, de los intelectuales con los políticos, de los especulativos con los datos de un rudo realismo. Cuando Hegel, en la noche anterior a la batalla de Jena y oyendo ya el tronar de los cañones, concluye su *Fenomenología del espíritu*, tiene lugar un retorno romántico de una simultaneidad sin el cosmos, sólo en el plano de los hombres que se ocupan de su propia historia. A los ojos de la crítica histórica, en esa coincidencia no había, para aquel siglo, motivación alguna. Sólo cuando la conexión de la obra principal del idealismo alemán con la victoria de Napoleón se hubo hecho algo incómoda para el buen nombre del pensador y su fiabilidad nacional, se encontró la suficiente agudeza histórica como para disolverla de nuevo.

39. Fontenelle, *L'Histoire des Oracles*, edición crítica de L. Maigrón, 20: «Il y a je ne scay quoy de si heureux dans cette pensée, que je ne m'étonne pas qu'elle ait eu beaucoup de cours [...]».

En una nota de su prólogo a la edición, que sigue a la primera impresa, de dicho texto, Hoffmeister arremete contra todos «los que aún continúan diciendo, una y otra vez, con un gesto de enterados, que los idealistas alemanes constituyen, por así decirlo, un cuerpo de gente casera, apátridas e indiferentes en política, a los que ni los más grandiosos acontecimientos de la historia pudieron hacerles apartar la nariz del libro o arrancarles la pluma de las manos». Científicamente, se habría abjurado, por tanto, de Hegel, quien debió de haber comprendido y sellado, con la culminación de su obra, la gran hora del «alma del mundo a caballo». No se retocaba, pero sí se descolgaba la imagen de aquel ser despreciable encerrado en su casa que no había corrido a alistarse, a fin de cambiar aún la fortuna de la batalla contra aquel conquistador extranjero, si no con la fuerza de su brazo, al menos con la potencia de su discurso. El lugar del mito anterior de la simultaneidad lo ocupa ahora el de un compromiso patriótico, que, al menos no se ve descuidado y, en cualquier caso, no suplantado por algo presuntamente más grande. El docto editor tampoco pudo probar, sin embargo, qué es lo que hacía realmente Hegel en aquellos momentos. La propia corrección del mito es significativa, no por lo que atañe al conocimiento de Hegel, sino al momento en que pareció ineludible tener que renunciar a lo que antes había sido significativo. Hasta a un Robert Musil la corrección del mito por parte de Hoffmeister le pudo parecer una justificación de Hegel ante un reproche que sólo se hacía explícito si se le veía necesitado de refutación.⁴⁰

Lo significativo puede sobrepujar lo estéticamente admisible. El danés Oehlenschläger fue espectador de la batalla de Jena, sin participar en ella. Tomó una distancia irónica y sabía que podía darla por supuesta, en el fondo, también en Goethe. A éste le escribe, el 4 de septiembre de 1808, desde Tubinga, sobre el plan de una novela y de su temor de que, sin darse cuenta, no salga más que una descripción de su propia vida; y ésta no la debería hacer uno ni siquiera tan buena como fue en realidad. Nada más tonto que la sensación de tener que poner por encima de la poesía lo que ocurre en la vida real, cuando la poesía debería representar, «idealmente comprimido, lo hermoso y significativo de la vida». Nunca habría sentido él esto con más fuerza «que leyendo, en Weimar, *Peregrine Pickle*, de Smollet, mientras que los franceses ganaban la batalla de Jena y se apoderaban de la ciu-

40. Robert Musil, *Tagebücher*, edición a cargo de A. Frisé, vol. I, pág. 754 (trad. cast.: *Diarios*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1994).

dad». ⁴¹ Éste es el problema de la verosimilitud estética: la ficción no puede permitirse aportar, sin perder credibilidad, la misma *significación* que aporta la realidad.

El historicismo, pese a su procedencia del Romanticismo, ha desmontado de nuevo el perfil de significación de la historia al hacer más fino el tejido reticular en el análisis de «acontecimientos» y «acciones». Cuanto más sutil sea la comprensión histórica, tanto menos utilizable y expresable se hace la atribución de simultaneidad. Se trata, nuevamente, de percatarnos también de lo que se ha perdido, a fin de entender el fastidio que sobrevino hacia finales del siglo XIX por el *passatismus*. Éste es un indicio de lo difícil que es salir adelante con la indiferencia del tiempo sin unas orientaciones bien definidas, o lo rápido que cae en desuso la sobria minimización de las indicaciones acerca de que la historia es lo que queda de lo «emprendido» cuando lo ya sucedido es considerado, posteriormente, de «un modo determinado». ⁴² O cuando uno ve aquellas mismas «empresas» que un día constituirán la historia —si se tiene la nariz demasiado pegada a ellas y en intimidad con ellas— rebajadas a la categoría de lo que pueden ser los sucesos de una excursión dominguera, aproximadamente al mismo nivel que la famosa postal mandada por Walther Rathenau a su madre el 19 de abril de 1922 desde Génova: «Hoy, domingo de Pascua, he hecho una excursión a Rapallo. El resto, en el periódico [...]. Un saludo cordial. W.». ⁴³

La significación, como rechazo de la indiferencia, sobre todo de la espacial y temporal, se convierte en una resistencia frente a esa inclinación a situaciones con un mayor grado de probabilidad, de difusión, de erosión, de entropía. Se comprende así por qué la «significación» juega un papel en la Filosofía de la vida: presenta la vida como la autoafirmación de una realidad contraria a la probabilidad. En cuanto tal, no hace referencia a la diferenciación entre necesidades teóricas y prácticas, haciendo, justamente, que se evite decidir entre la actitud teórica y la práctica —que suele ser, la mayoría de las veces, una decisión entre la «teoría de la teoría» y la «teoría de la praxis»—, lo que, con todo, podría aprenderse de esta categoría de la Filosofía de la vida es determinar mejor lo que es excluido o rechazado por ella.

41. Oehlenschläger a Goethe, 4 de septiembre de 1808, en *Briefe an Goethe*, edición a cargo de Mandelkow, vol. I, pág. 547.

42. Droysen, *Grundriss der Historik*, § 45, edición a cargo de R. Hübner, pág. 345.

43. Rathenau, *Briefe*, Dresden, 1926, vol. II, pág. 348.

Eso sigue así cuando Heidegger toma de la Filosofía de la vida el término de «significativo». Lo que él designa con el mismo es un resultado de la artimaña de remitir una forma diferenciada del mundo dada a la existencia humana a otra elemental y unitaria. La propiedad de «significativo» se convierte luego en la cualidad que hay en el mundo respecto a la existencia humana que habita en él, a partir de la cual empiezan a hacerse posibles, como una especificación funcional suya, los «significados». Significar algo para alguien, pero también dejar que la existencia signifique algo para sí misma, presupone una cualidad significadora portadora de la totalidad de referencias del acto de significar. Es «lo que constituye la estructura del mundo, de aquello donde la existencia en cuanto tal ya es».⁴⁴ Las expresiones «familiaridad» (con el mundo) y la cualidad de «significativo» (del mundo para la existencia humana) se corresponden mutuamente y sirven para mantener bien atrás la separación de sujeto y objeto, presuntamente superada por la unidad del ser-en-el-mundo. Se trata de retornar, sin nombrarlo, a los *données immédiates* del Bergson de 1889, anteriores al conocimiento teórico, satisfaciendo, como en un golpe de mano, las expectativas despertadas por la Filosofía de la vida.

Las relaciones de fundamentación que ofrece, como orientación, la «ontología fundamental» heideggeriana a las explicaciones aportadas por el *trabajo sobre el mito* no quedan, con esto, agotadas. El entrelazamiento de significación y familiaridad aparece en primer plano y oculta algo que no debe manifestarse con toda su ambivalencia de objetivo y subjetivo: la correspondencia entre el no-ser y el angustiarse. Si la propiedad de significativo es la cualidad del mundo, tal como éste no sería originariamente para el hombre, entonces habría sido arrancada de una situación de angustia, cuya desviación y encubrimiento es justamente obra y consolidación suya. Es la forma de distanciarse del trasfondo de la nada angustiante, quedando, sin esa «historia originaria», incomprendida, pero presente, la función de la significación, pues la demanda de significación viene enraizada en el hecho de que nosotros nunca somos conscientes de haber sido liberados definitivamente de esa situación angustiante. De la preocupación, como el «ser de la existencia» humana —que debe hallar su apertura más sobresaliente en ese encontrarse fundamentalmente inmerso en la angustia—, surge también, luego, junto con la totalidad de la estructura existencial, su carencia de significación en el mundo, en su

44. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 18, 5ª ed., Halle, 1941, pág. 87 (trad. cast.: *Ser y tiempo*, México, 1ª ed., Fondo de Cultura Económica, 1951).

experiencia, en su historia. La «verdad desnuda» no es con lo que la vida puede convivir; pues ésta viene, no lo olvidemos, de una larga historia de congruencia total entre el entorno y la «significación», congruencia que sólo en una fase posterior se hace añicos. En aquella congruencia, la vida misma se veda, continuamente, el acceso inmediato hacia sus abismos, hacia aquello que la haría imposible, desobedeciendo, así, a la apelación que le hace su espantosa «peculiaridad».

Esto sería —si queremos utilizar, a nivel descriptivo, los decorados móviles sacados de los fondos filosóficos posteriores a la Filosofía de la vida— un ejemplo del intento de llegar a una fenomenología de la significación, en cuanto calidad *apotropeica*, frente a la actitud de conformidad con el «absolutismo de la realidad». Aunque hayan podido surgir grandes errores históricos de la condescendencia con ciertas significaciones, cada vez nos distanciamos más de esa envolvente sospecha, propia de una mitología negativa, de que han sido malentendidos de determinados significados y, sobre todo, metáforas tomadas al pie de la letra lo que ha ayudado, en su camino, al gran autoengaño del mito —en la época dominada por él, según la división de Auguste Comte—. Únicamente evaluando el riesgo del modo de existencia humana es posible explicar y valorar la función de las acciones que eran utilizables para su superación y tomar en serio la tentadora inclinación a poder servirnos de nuevo de tal disponibilidad.

CAPÍTULO IV

ORDEN DE PROCEDER

En muchos brazos
delega el río
su miedo
al mar.

HELMUT LAMPRECHT, *Delta*

Querer proyectar el mito en el esquema de progreso sería dar una actualidad superficial del mismo. El mito tiene su propio procedimiento para hacer que se reconozca un proceso realizado, mientras habla acerca del espacio ganado entre la noche y el caos de los orígenes y un presente abandonado a su incertidumbre, o de las transformaciones de las figuras en algo humano. Por decirlo en una sola frase: el mundo va perdiendo monstruos. Se va convirtiendo en algo «más amable», en un sentido que, al principio, no es, en absoluto, ético, sino, más bien, fisonómico. Se va acercando más a la necesidad del hombre —que es quien escucha el mito— por sentirse en el mundo como en su casa.

Si bien la dominación cósmica de las distintas generaciones de dioses va cambiando de manos mediante trucos, engaños y crueldades, el ejercicio del poder, a medida que se va consolidando, se hace más soportable. En todo ello, lo importante no es la cuestión de la «representación» religiosa concreta que haya tenido lugar en cada etapa. Las terribles generaciones anteriores a Zeus únicamente podrían haber sido imaginadas o vinculadas entre sí en el mito para resaltar, con ese trasfondo, la suavidad y benevolencia del último Dios de la sucesión dinástica, pudiendo reflejarse, asimismo, las diversas formas del enfrentamiento vivido en otro tiempo con los poderes y dioses de la genealogía mítica. Para la función del mito es decisivo que aquello que podríamos llamar la «cualidad» de lo divino no sea

representado como algo dado ya desde el principio o desde toda la eternidad. Lo que se le asegura a la conciencia es qué es lo que debe saber que ha dejado a sus espaldas para siempre. Esto podría ser el sentido de cada historia; pero sólo el mito puede permitirse someter al deseo de «significación» hechos que, de todos modos, quizá ya se hayan perdido.

El joven Wilamowitz-Moellendorf, inflamado, con un celo filológico, contra el libro de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia*, negaba que los titanes, vencidos por Zeus en el mito de los Olímpicos, hubieran dominado antaño en la conciencia de los helenos, en un tiempo «en que regían las oscuras fuerzas de la naturaleza, antes de la aparición de sus vencedores, los poderes de la naturaleza amigos del hombre». Nunca habría existido un tiempo que «satisficiera su necesidad religiosa únicamente con aquéllas». Y tampoco «una revolución de las creencias que desterrara a aquellas fuerzas, simbolizando su caída, en las nuevas creencias, mediante un cambio en el trono celeste».¹ Esto va dirigido contra el realismo mítico de Nietzsche respecto a los estratos que se pueden detectar aún en la epopeya y en la tragedia como acuñaiones de conceptos existenciales antinómicos. Wilamowitz discute tal «valor fontal», modelador, del mito, a fin de defender la pureza originaria del espíritu helénico en sus creencias. Todo esfuerzo por separar lo monstruoso, cuyo distanciamiento podría quedar refrendado y consolidado en el mito, no le inspira más que desprecio. La serenidad genuina excluye, sin más, la tiniebla originaria. Homero es representante del amanecer de la fe helénica, no de un estadio marcado ya por el espectáculo, aquende la seriedad del mito. Según la visión que tiene este filólogo clasicista de los griegos, su disposición natural hacia lo grande y sereno puede caer, al final, en un estado de decadencia y disolverse en formas inferiores y desagradables y, por ello, no interesantes para la disciplina, pero nada de esto concierne a los «orígenes». Volveremos a este tema en relación con la mitología de Nietzsche.

El Zeus Olímpico tiene aún los rasgos característicos de una deidad desfavorable a los hombres, despreciando a esas criaturas que no son suyas, sino de los titanes, y a los que tuvo que admitir en su cosmos,

1. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Zukunftsphilologie! Zweites Stück. Eine Erwiderung*, Berlin, 1873, pág. 9, reimpresso por K. Gründer, *Der Streit um Nietzsches «Geburt der Tragödie»*, Hildesheim, 1969, pág. 120 [discusión recogida en la traducción castellana de Rohde, Wilamowitz y Wagner, *Nietzsche y la polémica sobre el nacimiento de la tragedia*, Málaga, Ágora, 1995 (N. del t.)].

aun teniéndolos por habitantes malogrados del mismo. No obstante, todos sus intentos de hacerlos desaparecer de la naturaleza han fracasado, y cada fracaso de éstos viene asociado a un progresivo agotamiento de los medios de que dispone contra ellos. Esta circunstancia da a Prometeo un lugar indeleble en la antropogonía mítica. Es el único de los titanes que, como anterior aliado de Zeus en su lucha por el poder, ocupa un puesto sobresaliente en la época del Olímpico y que es capaz de impedirle la aniquilación de aquellas creaciones titánicas. Su mito demuestra el carácter limitado del poder de Zeus sobre los hombres, al desafiarle y sobrevivir a su castigo. Aquel ser despedazado entre las rocas del Caúcaso, que conoce el secreto de la vulnerabilidad de Zeus, constituye, por ello, la figuración más soberbia de lo que es la repartición mítica de poderes.

El disgusto que aún tiene Zeus respecto a los hombres queda expresado en la gran inventiva que despliega a la hora de enredarlos en fatales luchas de unos contra otros. Hasta Hesíodo lo deja traslucir: «Se bifurcó la atención de los dioses / en dos direcciones, y surgió una disputa. / Entonces ya era el designio / de Zeus tronante en las alturas / crear grandes sucesos, a la medida de los dioses, / urdir embrollos en la tierra inmensa, / y ya se aprestaba / a reducir la raza de los mortales [...]».² Helena, que va a sembrar una confusión tan letal, es hija de Zeus y Leda —casi una contrafigura de Pandora en el mitologema de Prometeo—. El juramento que se hacen los pretendientes de Helena de garantizarle su posesión al solicitante que tenga más éxito lleva a los juramentados, finalmente, a la campaña de Troya. Si admitimos la opinión de Herodoto sobre la historia, se trataba de la inauguración de la larga confrontación, en muchos actos, que iba a tener lugar entre Europa y Asia. Éstos son los «grandes sucesos» que Zeus maquinó para el hombre.

He ahí otra diferencia con Heracles, también hijo del dios y una mujer, cuya función es, claramente, salútfiera; no hace limpieza de los propios hombres, sino que limpia, para ellos, el mundo, como hizo con los establos de Augias. Ni siquiera en el Nuevo Testamento se tiene ya decidido si la salvación viene por la despotenciación de Satán o bien por la exculpación de los hombres. Lo encontramos expresado míticamente en el mito-de-una-frase de Lucas: «Vi caer a Satán del cielo co-

2. *Frauenkataloge*, fr. 204, en Hesíodo, *Sämtliche Gedichte*, Zürich, 1970, pág. 491. Los *Katalogoi* han de ser vistos como próximos a la *Iliada*, pero en ellos no se insinúa, como motivo de la expedición, la conjura de los pretendientes de Helena (trad. cast.: *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1997).

mo un rayo». La función del mito es asegurarnos: la decisión se falla a lo lejos, en lo espacial o temporal, de forma espectacular, no moral.

Wilamowitz creía en la fe de los helenos. Allí donde no había huela alguna de culto, no había fe. Los personajes que están entre el Caos o la Noche y los titanes caen fuera del mito; no caben en un mundo de fe. Sin embargo, Homero deja que el mismo Zeus sienta miedo ante la Noche, «subyugadora de dioses y hombres», y se asuste de que pueda serle desagradable, pues fue la Noche la que había maquinado el cambio generacional, artero y cruel, en la dominación de los dioses, cuando puso en la mano de Crono la guadaña de la luna, para que castrase a Urano, que venía, como cada noche, a su coyunda con Gea, acabando, así, con la procreación de seres monstruosos. Y de la sanguinolenta espuma seminal del dios castrado surge la amorosa Afrodita, como rubricando la extinción de aquella descomunal fuerza procreadora de gigantes, cíclopes, hecatónquiros y otros engendros.

Si uno hace de la «fe» —con una cierta analogía respecto a la formación cristiana del concepto— el criterio, entonces todo eso no fue más que un simple mundo de leyendas, no una representación, en la fantasía, de una serie de superaciones, de un haber dejado y tener ya aquello tras de sí. Tampoco debe ser comparado con las posteriores abstracciones del pánico y el temor en figuras como Fobos y Deimos, los hijos de Ares y Afrodita, según Hesíodo, y a los que Homero pone, como una configuración alegórica de los conductores del carro de Ares, en el escudo de Agamenón. El nombre Fobos asignado a la serpiente que figura en la égida de Zeus podría, muy bien, ser algo arcaico, aunque no sea el demonio Fobos.³ Pues encontrar nombres, incluso para demonios, esto sí que se continúa haciendo, por muchos que sean los nombres que ya se han encontrado.

Quien mire el rostro de Medusa ha de morir. Que su simple mirada acabe con la vida representa la exacerbación suprema de lo horroroso de un ser. Otros peligros se basan en un encuentro no puramente visual. Un antropólogo moderno, con la vista puesta en la muerte por reacción vagal, lo ha resumido en la frase: «[...] cuando el sujeto muere en una situación sin salida, muere de significación».⁴ Cada

3. Para el material sobre Fobos y Deimos, véase S. Jäkel, en *Archiv für Begriffsgeschichte*, XVI, 1972, págs. 141-165.

4. R. Bilz, «Der Vagus-Tod», en *Die unbewältigte Vergangenheit des Menschengeschlechts*, Fráncfort, 1967, pág. 244. Posteriormente, R. Bilz, *Paläoanthropologie*, Fráncfort, 1971, págs. 418-425, 442-447.

una de las particularidades del monstruo, reunidas por Apolodoro, es horripilante: Medusa tenía, en lugar de cabellos, serpientes, la lengua le colgaba de una potente quijada, tenía manos de hierro y alas de oro, así como una cabeza cubierta con escamas de dragón. Forma parte de las Gorgonas, cuyo origen, como el de la mayoría de las figuras monstruosas de la mitología, remite a tiempos antiquísimos, a un espacio de transición entre lo informe y lo formado, entre el caos y el éros. En los escritos póstumos de Freud hay uno sobre el tema de Medusa, redactado ya en 1922, donde se explica la experiencia del que sucumbe ante ella como petrificado por una simple mirada. El mito ubica a la Gorgona cerca de Poseidón, como tantos otros seres surgidos de las profundidades del mar, donde tanto lo informe como lo hiperdeforme se encuentran a sus anchas. Describir su fealdad como un castigo de Atenea, que habría sorprendido en su templo a Poseidón con Medusa, responde a su asociación posterior con un ser olímpico. De esta cohabitación nace, en el momento de la decapitación de Medusa a manos de Perseo, Pegaso, el caballo alado, la futura montura de poetas. Un monstruo como Medusa sólo puede ser vencido con engaño. Con un fondo como éste, de crueldad pura y dura, el engaño ha de ser visto ya como un medio refinado, lo cual sigue siendo aún válido en el caso de Ulises, rico en ardidés, cuando tiene que enfrentarse con monstruos como Polifemo, de la prole de Poseidón.

El mito representa un mundo de historias tan centrado en el punto de vista del oyente de la época que va reduciendo, por causa suya, su fondo de cosas monstruosas e insoportables. Con esto tiene que ver la existencia de figuras intermedias entre lo animal y lo humano, si bien tampoco han faltado reservas de índole filológica ante este modo de ver el mundo antropomórfico del Olimpo como la forma posterior de otro teriomórfico —cosa que, en ocasiones, todavía se trasluce, como por ejemplo en Egipto, donde Anubis presenta ya una figura humana, pero conservando su cabeza de perro—. Este tipo de seres híbridos está universalmente difundido por el ámbito cultural y mítico.⁵ Es, sin duda, una observación certera la que hace Cassirer, de que sólo las artes plásticas griegas cortan radicalmente con lo teriomórfico, y esto no tanto apartando las figuras híbridas o con más caras cuanto, más bien, «ayudando al hombre a formar su propia

5. R. Merz, *Die numinose Mischgestalt. Methodenkritische Untersuchungen zu tiermenschlichen Erscheinungen Altägyptens, der Eiszeit und der Aranda in Australien*, Berlin, 1978 (*Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten*, n° 36).

imagen»,⁶ al tiempo que, con la visión de esas imágenes, sugerían a la autoconciencia que en su contemplación diese un «rodeo» por lo divino. En cualquier caso, el elenco de personajes fantásticos de la noche de Walpurgis clásica, donde se entremezclan los órganos de serpiente y caballo, burro y cisne, león y dragón con partes del cuerpo humano, tiende insistentemente a una configuración exclusivamente humana, finalmente sublimada.

Ambos fenómenos, el de la supresión de los seres monstruosos que pueblan el mundo y la aparición de formas de transición que apuntan hacia un aspecto plenamente humano, tienen que ver con la función del mito, consistente en crear un distanciamiento respecto a lo siniestro. El esquema conceptual del distanciamiento domina incluso el concepto griego de *theoría* en cuanto posición y actitud del espectador incólume. La historia del concepto de *theoría* se va elaborando a partir de la acuñación más pura del término en el espectador de la tragedia. En uno de los tratados más fructíferos de la filología alemana del siglo XIX, Jacob Bernays reconstruía el teorema aristotélico sobre el efecto de la tragedia como una *catarsis* conseguida mediante el terror y la compasión diciendo que se trataba de una metáfora singular propia de las prácticas depurativas de la medicina, que empuja al espectador teatral a liberarse de esa trágica red de pasiones pasando, precisamente, por los horrores de la escena.⁷ «Un aliviarse gozoso» reza la formulación acuñada por Aristóteles para caracterizar los efectos de la música, describiendo, por primera vez, el goce estético como un acto de distanciarse. Por el hecho de que aquello que parece insoportable «sólo» sea vivido en la mimesis, en la representación, se produce una dosificación *homeopática* que, si bien trata lo semejante con lo semejante, lo aleja del horno de lo descomunal, permitiendo ese sosiego anímico que supone haberlo dejado atrás.

6. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (1ª ed., 1923), 2ª ed., Darmstadt, 1953, vol. II, págs. 233 y sig. (trad. cast.: *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1976).

7. J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau, 1857, reimpresso por K. Gründer en Hildesheim, 1970. Acerca del prototipo del espectador para el concepto de *theoría*, véase B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburgo, 1946, pág. 18: *theōrein* no habría sido, originariamente, un verbo, sino un derivado del sustantivo *theōrós*, «significando, por tanto, en sentido propio, ser "espectador"». Sobre el distanciamiento como categoría estética se trata con detalle en el apartado de *Poetik und Hermeneutik* titulado «Die nicht mehr schönen Künste», H. R. Jauss (comp.), Múnich, 1968.

Bernays observa con razón lo lejos que está Aristóteles de considerar el teatro como una institución moral, no transfiriendo al espectador el principio de similitud entre causa y efecto, cosa que había hecho Platón en su crítica a la música y la mimesis de índole estética, con la consecuencia, así inevitable, de verse obligado a expulsarlas de su Estado. Refiriéndose a la metáfora del «alivio» de la purga, Bernays no puede por menos de advertir a sus lectores coetáneos que no «se precipiten en hacerle ascos a esto arrugando la nariz».

Esto vale también, en otro aspecto, para la tan vilipendiada comparación hecha por Lucrecio en el Proemio del libro II de su poema, donde presenta al filósofo que contempla el azaroso cosmos atómico como a alguien que, subido a una fuerte roca, asiste incólume a un naufragio que tiene lugar allí, en el mar, ante sus ojos, no gozando, es cierto, con el hundimiento de los otros, pero sí con la distancia que les separa.* Hace esto solamente porque no es un dios, aunque sea bien consciente de que la única posibilidad de felicidad es ser como los dioses que habitan los espacios intercósmicos. Éstos no necesitan disciplinar su temor y su esperanza, ya que jamás experimentarán nada de lo allí metafóricamente mostrado con la imagen del naufragio. Para nuestro filósofo, la Física ha asumido la función de distanciamiento del mito: neutraliza sin dejar restos. Pero, ante todo, nos hace comprender hasta dónde se había llegado ya también con los medios, insuficientes, de los que disponía el mito. Sólo nuestra elaboración del mito —aunque sea en la forma de su reducción definitiva— evidencia el trabajo que realiza el propio mito.

Si bien yo diferencio muy bien, cuando se trata de establecer conexiones susceptibles de ser captadas literariamente, entre el mito y su recepción, no querría, de ninguna manera, dar lugar a la suposición de que, propiamente, el «mito» es su primera y arcaica configuración, respecto a la cual todo lo posterior puede ser llamado «recepción». Hasta los mitologemas más antiguos que nos son accesibles son ya productos de una elaboración hecha con el propio mito. En parte, esa fase, preliteraria, del trabajo realizado con el mito ha quedado insertada en lo que es el conglomerado mítico, de modo que el proceso de recepción se ha convertido en la presentación de las mismas peculiaridades funcionales de aquél.

* H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Fráncfort, 1979, págs. 28-31 (trad. cast.: *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995).

Junto a los monstruos de antaño, surgidos de lo hondo del mar y la tierra, el propio Poseidón sigue siendo, en la *Teogonía* de Hesíodo, una figura de carácter siniestro y dudosa benevolencia, presa de una peligrosa irritabilidad. Si se hace depender, expresamente, su poder de un reparto de poderes entre los Cronidas, por el que Zeus obtuvo el cielo, Hades el mundo subterráneo y Poseidón el mar, se recuerda al oyente, para terror suyo, qué es lo que cada una de estas tres deidades —pero, sobre todo, esta última— habría hecho con él, de estar solas y sin ningún contrapoder. A Poseidón se le llamaba «el que sacude la tierra» acaso porque la tierra era imaginada como flotando en el mar. Los terremotos han sido siempre, para el hombre, la quintaesencia de la inseguridad. Sólo bajo este supuesto cobra todo su significado lo que relata Hesíodo sobre el cambio en el altar del Helicón, consagrado originariamente a Poseidón y después traspasado al culto de Zeus. Esto se convierte, así, en una muestra de qué divinidad tiene prioridad en el asunto de la seguridad cósmica: el que sacude la tierra ha de ceder ante el tonante. Los sobresaltos que da éste son, ciertamente, más espectaculares, pero resultan menos siniestros, menos perturbadores para la conciencia del cosmos.

Las historias de los que regresan del sitio y la destrucción de Troya narran a los cuatro vientos las fechorías que hace Poseidón con sus tempestades y naufragios; naufragios que han sido, en cierto modo, domesticados por la parte que les cabe en las historias de fundación de ciudades a lo largo y a lo ancho del Egeo. El hecho de que este dios pueda sacudir a conciencia la vida de tierra firme, pero no quebrantarla del todo, nos revela asimismo la forma en que está repartido el poder. La vuelta de Ulises puede ser demorada, pero no impedida; aquélla constituye un triunfo de la fiabilidad del mundo, frente a esa otra figura que representa su lado siniestro. Como receptor de víctimas humanas, este dios pertenece ya a un estrato de cosas que han sido superadas. Una muestra de ello la tenemos en el mito de Idomeneo, que, volviendo de Troya, cree que sólo podrá escapar a la tempestad jurando que dará como sacrificio al dios del mar al primero que salga a su encuentro, y únicamente la interrupción de una deidad más elevada le impedirá sacrificar a su propio hijo. Este tipo de mitos, como el de la obstaculización del acto de obediencia de Abraham, son monumentos que nos hablan de ese haber dejado atrás, definitivamente, una serie de rituales arcaicos, como el que ve Freud en la alianza de los hijos para asesinar al padre. Teniendo en cuenta esto, vemos lo cuestionable que es hablar de una «humanización del mito», dado que el propio mito nos deja constancia de lo insufrible

de aquello que, en él, se hace obsoleto. Podría valer, igualmente, la fórmula: humanización en forma de mito.

Cuando Zeus es llamado por Hesíodo «en fuerza, el más grande», no se trata únicamente de conseguir su favor o de una loa rapsódica, sino de concentrar la necesidad de seguridad en una figura —que el proceso mítico ha empujado hasta un primer plano— donde quede consolidada la confianza cósmica. El cambio de culto en el altar del Helicón es una señal mítica de una cualidad liberadora comparable a la liberación de Prometeo a manos de Heracles, de la que Hesíodo no quiere saber nada, porque, con ello, se plantearía la cuestión de la contingencia también del dominio de Zeus.

Que Poseidón no renuncia definitivamente a la tierra firme se evidencia en el caso de los maremotos. Menos efectos tiene aquel acto de arrojar su tridente a la acrópolis de Atenas, con la intención de tomar así posesión del territorio de Ática. El resultado no es más que el surgimiento de una fuente de agua marina. En cambio, la otra forma de toma de posesión es la protagonizada por Atenea, que planta, junto a la fuente, el primer olivo. Zeus impide que las dos deidades luchen entre sí, confiando la causa a un tribunal de arbitraje que decide, por un voto de mayoría, a favor de la reivindicación de Atenea, ya que precisamente su olivo constituirá la dote más importante de la cultura de esta tierra. Este mito sirve de fondo al narrar, con motivo de la conquista de Atenas por parte de Jerjes, que, después de la quema del templo de Erecteo, en la Acrópolis, al olivo que estaba al lado de la fuente de agua salada le salió, ya al segundo día, de aquel muñón de tronco, un nuevo retoño.⁸ La *pólis* se basa en la domesticación de un poder extraño. Zeus no ejerció ese poder por sí mismo, pero sí fue quien reguló el procedimiento que decidió la seguridad del suelo donde tiene lugar la vida y la historia.

Consolidar, como *kósmos*, el estado alcanzado por el mundo y poner límites a cualquier absolutismo que con ello fuera surgiendo son dos motivos del mito que tienen entre sí una relación antinómica. Si no hubiera dejado libre a Prometeo, Zeus habría perdido su trono; pero al acceder a su liberación nunca podrá ejercer hasta las últimas consecuencias su dominación. Sin ayuda no habría podido vencer ni a los titanes ni a aquellos gigantes semiofidios; y cada ayuda recibida significaba una especie de constitucionalización de la dominación.

En la *Iliada*, Aquiles cuenta lo que sabe de labios de su madre Tetis: la sublevación que habían urdido contra Zeus, Hera, Atenea y Po-

8. Herodoto, *Historias*, VIII, 55.

seidón y que aquél hizo fracasar sólo porque Tetis puso de su lado a Briareo, el desvergonzado gigante. Y Zeus ya no podía hacer contra estos sublevados lo que hizo con los titanes y los gigantes, con Tifón o Prometeo. Su poder tenía que ser lo suficientemente grande como para no dejar que los monstruos y los rebeldes atentaran contra el orden del cosmos, pero no tan grande como para hacer realidad todos sus propios deseos.

Tanto Homero como Hesíodo están en contra de cualquier actitud mágica frente a los dioses, cosa que pueden hacer porque el mito no es antropocéntrico. Sólo marginalmente implica al ser humano en la historia de los dioses. El hombre es usuario de esta historia porque resulta beneficiado por el cambio de situación que ella entraña; pero no es él su tema. Hasta en esto son los dioses de Epicuro una última consecuencia: ellos ni siquiera saben de la existencia del hombre.

Que se deba atribuir a una influencia oriental la genealogía dinástica de los dioses lo considero yo una hipótesis un poco gratuita, pero característica, de la filología, disciplina que cree no poder existir sin echar mano de algo así como «influencias». Debemos tratar, primeramente, de representarnos aquí qué es lo que, sin esas influencias, hubiera podido ser narrado de los dioses. Su doble sexualidad y el tejido de relaciones recíprocas basadas en ella son los presupuestos sólidos para poner, propiamente, en movimiento sus historias. Se apunta ya la existencia de tantas generaciones como ambiciones y rivalidades, por lo que no puedo ver la necesidad de «influencias» especiales para introducir algo así. La expresión «influencia» sugiere que se trata aquí de una añadidura a un sistema, por lo demás, auténtico y que se sostiene por sí mismo. Pero no habría forma de reconocer este sistema si la amortiguación —que es el fondo del mismo— de la dependencia del hombre bajo poderes más altos no se expresara con las consecuencias que implican en esas premisas de pluralidad y sexualidad divinas. Sólo así puede entenderse cada dominación presente como no necesariamente la última, la única posible y no sobrepujable. El hecho de que Zeus siga estando, si no amenazado, sí en condiciones de ser amenazado hace imposible que él mismo sea una instancia absolutamente amenazadora.

El mito proporciona una serie de condiciones de familiaridad no sólo mediante sus historias, demasiado humanas, sobre los dioses, o la lúdica ligereza con que éstos se tratan entre sí, sino, ante todo, por la disminución de su nivel de poder. Si esto no pudiera ser imaginado dentro del mismo marco mítico, con los medios inmanentes a la propia inventiva mítica, no podría hablarse, propiamente, de algo allí in-

ventado y todo ello se vería desplazado a la «influencia» exterior. Dado el desacreditado *plus* de significación que aporta la expresión «inventiva» en las regiones, demasiado elevadas para ello, de la religión y del arte, no es admisible, ni siquiera en el caso en que lo dado de antemano no sea tangible, que se suponga que algo ha sido inventado donde se le puede atribuir al espíritu o a la fe helénicos un rango más alto de necesidad. El «influjo oriental» no es, en esta cuestión, más que una tímida solución que no hace sino trasponer la cuestión del origen a culturas aún más antiguas, pero que seguirá dejando abierto el interrogante de por qué se estaba inclinado a echar mano de orientalismos «extraños a la propia esencia».

¿Qué seriedad tienen las disputas de los dioses? Es indudable que en el escalonamiento mítico por épocas generacionales no se trata ya de cuestiones de existencia, o de lo total y definitivo, sino de poder, de prioridad, de ventajas, de posiciones. De todos modos, incluso para las historias arcaicas es casi inexplicable la relación que pueda haber entre ser inmortal y poder ser vencido en la lucha: Crono sufrió el destierro a las islas de los bienaventurados, mientras que seguimos sin saber lo que ocurrió con Urano después de su castración.

En la *Ilíada* hay una disputa de la que sólo podemos saber si va en serio o en broma por el modo en que Zeus la percibe: «Pero fue a recaer en otros dioses / la reyerta pesada y dolorosa, / pues dos opiniones diferentes / sus almas en sus pechos animaban. / Y entre sí con gran fragor chocaron / y crujió con el choque la ancha tierra / y el alto cielo por un lado y otro / retumbó con los sonos del clarín / que bien oía Zeus, / sentado en el Olimpo; / y rompió a reír su corazón / de contento, en tanto contemplaba / a los dioses yendo unos contra otros / a enfrentarse por una reyerta».⁹ Tendrá que ver con la diferencia entre lo que es el mito y el dogma el hecho de que al Dios del monoteísmo, ocupado incesantemente con la unicidad de su rango y su poder, no le esté permitido reír. Jean Paul lo resumió en una sola frase: «Los dioses pueden jugar; pero Dios es serio».¹⁰

La prohibición de reír tiene una raigambre filosófica. Procede de la utopía estatal de Platón, el cual, en sus ataques contra Homero, Hesíodo y Esquilo, no sólo protesta de que los dioses vengan pertrechados de una serie de animosidades y crímenes, mentiras y artimañas, metamorfosis e insidias, sino incluso de que puedan reír. No sólo porque sean dioses, sino porque el placer de reír es, de suyo, algo

9. *Ilíada*, Canto XXI, 385-390 (trad. cast.: Cátedra, 4ª ed., Madrid, 1995).

10. *Vorschule der Ästhetik*, vol. III, pág. 3.

escandaloso.¹¹ En todo caso, en su Estado no se deberá educar a la juventud en la ligereza de Homero. A esto se remitía aún, según relata Suetonio, el emperador Calígula, cuando pensaba en la extirpación de Homero. Burckhardt ha puesto este rigorismo platónico en conexión inmediata con su amor por el más allá: «El complemento de todo esto es, ahora, el más allá, del cual le gusta a él hablar tanto como, después, a Mahoma».¹²

No hay que perder de vista este trasfondo cuando en el mito gnóstico se busque precisamente la transgresión por parte del Demiurgo, de este precepto filosófico. La calidad de su creación queda desacreditada cuando en la *Kosmopoia* —del papiro Leiden—, el Demiurgo se pone a crear el mundo riendo siete veces, emitiendo repetidamente su *ja, ja, ja*. Con cada ataque de risa engendra un ser divino, uno tras otro: *Phōs*, *Hýdōr*, *Noûs*, *Phýsis*, *Moíra*, *Kairós*, *Psykhé*.¹³ La transgresión de la prescripción filosófica es también expresión de que la instancia misma aquí operante es vista bajo una luz totalmente ambigua. Y esto ya por tratarse de un texto con características gnóstico-mágicas, que da por supuesto que se ha de ir más allá de lo normativo y fáctico del mundo dado, no legitimado, contraponiéndolo a otra voluntad divina. En ello se funda la más íntima conexión entre el gnosticismo y la magia: se discrimina lo fáctico y se legitima su menosprecio por el bien de la voluntad propia. Que la magia sea, esencialmente, engaño —en correspondencia, por tanto, con una categoría propia también del mito— lo saca el gnosticismo de una concepción fundamental tanto del cosmos como de la creación. Pero, por lo demás, incluso en sistemas gnósticos en donde la artimaña mágica no esté disponible, la risa aparece como una forma elemental de procreación.¹⁴ Seguramente eso conlleva también una burla de aquella

11. *La República*, libro III, 388 e: «Los guardianes no deben ser gente dada a la risa. Pues cuando se estalla en un fuerte ataque de hilaridad, éste es seguido de un derrumbamiento (*metabolé*) igualmente violento [...] y, sobre todo los dioses no deben ser presentados como seres incapaces de contener la risa».

12. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, III, 2, en *Gesammelte Werke*, vol. VI, pág. 112 (trad. cast.: *Historia de la cultura griega*, Barcelona, Iberia, 1965).

13. *Papyrus Leiden J.*, 395, según H. Schwabl, en su artículo «Weltschöpfung», en la *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, SD, Stuttgart, 1958, págs. 126 y sig. [Estos siete seres divinos los podríamos traducir por *Luz*, *Agua*, *Mente*, *Naturaleza*, *Destino*, *Sazón*, *Alma*. (N. del t.)]

14. H. Jonas, *Gnosis und spätantiker Geist*, I, Gottinga, 1934, pág. 370 (trad. cast.: *La gnosis y el espíritu de la antigüedad tardía de la mitología a la filosofía mística*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1999).

prepotente forma bíblica de crear el mundo mediante una palabra de mando.

Es de notar que Zeus elige, en la historia del lanzamiento del tridente de Poseidón a la Acrópolis ateniense, una forma de solución que pasa por un tribunal de arbitraje. La introducción de acciones conformes a derecho en el mito es una característica de la época de Zeus y de los medios empleados por él. Pero ¿qué derecho puede existir sin los medios para imponerlo? ¿Puede castigarse aún a un dios que no se someta a la legalidad, especialmente en un panteón, como éste, de dioses inmorales? Es una característica suya el que los mismos dioses cuya moral privada iba a causar tanto escándalo entre todos sus críticos fueran, con todo, accesibles a alguna forma de legalidad. Éste es uno de los presupuestos del sistema, dado que aquellos que, por definición —o, al menos, por gustar del néctar y la ambrosía—, son inmortales no pueden ser castigados.

Para la preparación del orden cósmico, del que Hesíodo es entusiasta, resulta ineludible, en *un* punto, que los inmortales sean punibles: en caso de perjurio. La santidad del juramento, incluso para los dioses, es la gran preocupación de Hesíodo, como lo es, para los autores del Antiguo Testamento, la fidelidad de su Dios respecto a las alianzas y promesas, o el recuerdo de aquella elección recíproca entre el pueblo y Dios. Para Hesíodo, no habría ninguna seguridad en el mundo si los dioses no pudieran jurar y no hubiera una sanción eficaz para su juramento, de modo que juran ante la Estigia. Mientras que Hades, hijo de Crono y hermano de Zeus y Poseidón, pertenece a la última generación de dioses y se convierte, en el reparto de competencias entre los hermanos, en el señor del mundo subterráneo, la Estigia, a la que Hesíodo dedica una descripción detallada que llama la atención, es una de las hijas de Nýx, la Noche. Apenas se distingue, por su forma, del río del mundo subterráneo, un brazo del Océano que circunda el Hades, como aquél circunda el mundo de arriba. Es significativo que la Estigia, ante la decisión de optar por los olímpicos o los titanes, se colocara, con su prole,* del lado de Zeus.

Por un fragmento del filósofo Empédocles —en el que se habla de una sentencia del Destino (*Anánke*), de una antigua resolución de esa divinidad— sabemos cómo es castigado el perjurio entre los dioses.

* Como nos recuerda el *Diccionario de mitología clásica* de Falcón-Galiano y L. Melero, la ninfa Éstige, o Estigia, habría tenido hijos tan importantes para la victoria de Zeus como Zelo, Nike, Cratos y Bía, personificaciones de conceptos típicamente guerreros: la *emulación*, la *victoria*, el *poder* y la *violencia*. (N. del t.)

Incluso entre ellos un perjurio tendría que ser desterrado del sitio de los bienaventurados durante tres veces diez mil horas (años o decenios), experimentando, en todo ese tiempo, una involuntaria metamorfosis que le hace peregrinar por todas las formas posibles de seres mortales: la transmigración de las almas será, aquí, una forma de sancionar el juramento entre dioses.¹⁵

El juramento no casa con el mito, donde no se excluye ningún engaño. «El dios no ceja nunca en sus engaños, cosa que le corresponde por derecho», se dice aún en Esquilo. De ahí que el juramento sea el elemento más importante para generar una distancia respecto al *status naturalis*, cuya superación compete al *lógos* del mito. Para un inmortal, la sanción ha de ser potente, de modo que se la relaciona con lo más antiguo de la genealogía de los dioses, con la prole de *Nýx*. En el juramento —y podríamos decir que ésta es la única vez— no basta con que el poder fáctico se autovincule; es preciso remontarse hasta las raíces de toda esa generación de dioses, «hasta las madres», hasta los «orígenes», de los que tanto abusan los fanáticos del mito.

Se muestra aquí una dicotomía elemental en las posibilidades humanas de arreglarse con los poderes superiores, a fin de vivir sin angustia, o bien estar sujeto a unas condiciones de «temor al Señor» determinables. Tiene que darse una amortiguación del poder —y no solamente en el hombre— y tiene que haber pruebas de la fiabilidad de ese poder, o, al menos, algunas formas preliminares de legalidad y fidelidad a los contratos. La técnica de la mitigación del poder viene por el reparto del mismo, la exclusión de la omnipotencia absoluta, la persistencia del juego de celos y rivalidad de los distintos poderes entre sí, la mentalidad de que cada uno de ellos tiene sus propias competencias, la complicación de sus genealogías y sucesiones, las debilidades y desviaciones del dios supremo. El procedimiento de probar la fiabilidad es, más bien, de índole histórica. La prueba concierne al mantenimiento constante de lo que el dios ha jurado, como, en el caso del Dios bíblico, el juramento —refrendado con la señal del arco iris— de no volver a aniquilar por segunda vez a la humanidad mediante el agua, de no dejarse llevar al perjurio por infidelidad alguna del hombre.

La fe divina —*pístis theou*—, antes de convertirse en la fidelidad del hombre hacia Dios, es su propia forma de identidad histórica, en cuanto sujeto con un nombre y capaz de contrato. Es Dios el que se

15. Empédocles, fr. B 115, en la edición de Diels/Kranz, I, págs. 357 y sig.

ha mantenido en los términos de lo prometido a los padres, el que posee una especie de carácter peculiar, una forma fundamental de acreditarse, perceptible en el relato de la historia. El hecho de mostrar este factor de la fidelidad divina es más que atribuirle, simplemente, una capacidad jurídica para los contratos. La fidelidad a la alianza con el pueblo sólo puede ser probada y constatada en la narración de una historia verdadera, no de un mito, pudiendo ser siempre enarbolada como un reproche profético frente a la parte infiel de esa alianza, que es el hombre. Lo importante no es que la historia escrita sea, de hecho, verdadera, sino que tenga que ser verdadera.

Tratándose de esa forma fundamental de demostración histórica de la identidad de Dios, no es admisible la indeterminación. Podríamos decir: antes de nada, ha de concordar la cronología. Ahí reside una de las diferencias más importantes entre la literatura del Antiguo Testamento, junto con la teología bíblica surgida, finalmente, de ella, y el mito: la insistencia en el cálculo del tiempo, en la datación mediante la enumeración de la vida de los patriarcas, los años de gobierno de los reyes o las construcciones genealógicas. La destrucción del primer templo judío (588 a.C.) se convierte en punto de referencia de una cronología que culmina en el cálculo de la fecha de la creación del universo por parte del rabino Hillel el joven, hacia mediados del siglo IV de la era cristiana: el 7 de octubre del año 3761 a.C. A esta fecha se remite el calendario *a mundo condito*, sencillamente insuperable en su homogeneidad.

Comparado con ello, los intentos griegos por «historizar» cronológicamente el mito se quedaron muy cortos; por ejemplo, respecto a la datación de la guerra de Troya. Pero no deja de ser un indicio que un intento así enlace con el proceso de Orestes ante el Areópago, punto de referencia para toda una sucesión de generaciones (*géneai*),¹⁶ pues, en el mito del Estado ático, éste representa, sobre todo, un acontecimiento que nos hace ver, de una forma pregnante, el trabajo realizado por el mito como un haber terminado algo que, en adelante, ya no deberá ser. No obstante, lo importante aquí es la configuración, el *eidos*, no la datación, que ha de ser integrada de una manera, en cierto modo, despreocupada en la propia historia. Si destaco aquí el hecho de que el descuido en la cronología es una de las cosas imperdonables en la observancia dogmática, no hago sino adelantar lo diferente que es una explicación según una forma de pensar mítica y

16. H. Diller y F. Schalk, «Studien zur Periodisierung», en *Abh. Akademie Mainz, Geistes- und socialwiss. Kl.*, n° 4, Maguncia, 1972, pág. 6.

otra dogmática. La compensación que ésta ofrece a cambio es que la «historia» así regulada por ella es, desde sus comienzos, una historia del hombre, a la que no precede nada que no sea una mera preparación del mundo para su llegada. El hombre está en el centro de mira de las acciones de Dios y todo gira en torno a la actitud de Dios en relación, exclusivamente, con el hombre. De ahí que esa historia de las historias tenga que poseer una identidad permanente, una cronología y una genealogía, una localización y una datación fidedignas. El *páthos* resultante es totalmente distinto del propio del mito.

En el mito no hay cronología alguna, sólo secuencias. Lo que se remonta muy atrás y no ha sido posteriormente desmentido o rechazado tiene derecho a la presunción de fiabilidad. La lucha de los titanes, en la que Zeus tuvo que afirmar su supremacía, se remonta muy lejos, ya por el simple hecho de que Prometeo, uno de los titanes, hubiera traicionado a sus hermanos y se hubiera puesto del lado de Zeus; pero, desde entonces, éste tuvo que dar rienda suelta a su natural titánico, que maduró y sufrió hasta sus últimas consecuencias, en el largo altercado mantenido con el Cosmocrátor. Sólo la masa de material deslizado entre los acontecimientos más tempranos y los últimos produce la impresión de un largísimo período temporal, con un trasfondo temporal indeterminado y una distribución de lo que aparece en primer plano.

Alejar es también un procedimiento idóneo para suprimir o desviar la cuestionabilidad de algo. Los mitos no contestan a preguntas, hacen las cosas incuestionables. Todo lo que podría desencadenar demandas de explicación lo desplazan hacia un lugar donde se legitima el rechazo de tales exigencias. Se puede objetar que, al fin y al cabo, todas las explicaciones son de este tipo, por mucho que se ocupen de constantes, átomos y otras magnitudes últimas. Pero la explicación teórica se verá obligada a dar el paso siguiente, haciendo que a los átomos les sigan los protones, neutrones y electrones, así como sus variantes, sin poder disipar la sospecha de que cada enumeración completa de las relaciones que vaya apareciendo remite a nuevos sillares elementales. Los mitos de la creación eluden una regresión así: el mundo está necesitado de toda clase de explicaciones, pero lo que explica su origen viene de muy lejos y no tolera que se pregunte, a su vez, por *su* origen. Ese hacer algo incuestionable ha sido sistemáticamente consolidado por la dogmática teológica con ayuda de los conceptos de la filosofía. Los atributos de eternidad y necesidad del «Ser Supremo» implican que éste no tiene historia.

Respecto a estas cuestiones del origen, topamos, en el mito, con una obstaculización de lo intuitivo. En el lenguaje de la *Teogonía*, el caos no es aún una desordenada conglomeración de materia, una materia originaria de todo lo que venga después. «Caos» es una simple metáfora referida al bostezar y al abrirse de un abismo que no precisa de ninguna localización ni de ninguna descripción de sus márgenes o de su profundidad; no es más que el espacio opaco de donde surgirán las formas. No se puede seguir preguntando de dónde viene, ya que es esto, precisamente —el seguir preguntando—, lo que «conduce al abismo». El acto de bostezar y abrirse —incluso si se tratara del abrirse de la cáscara argentina del primitivo huevo órfico— no «explica», en absoluto, que ese abismo se vea poblado con seres, que de la oscuridad que lo llena salgan Nýx y sus hijos, los hijos de la Noche.

El hecho de que aquí no valga la frase de Aristóteles de que lo semejante produce siempre algo que se le asemeja nos describe muy bien toda la fuerza procreadora de las potencias míticas. De la Noche pueden surgir toda clase de seres horrorosos y monstruosos para ocupar los bordes del abismo y para que la mirada no se pierda en el vacío. Si todo puede salir de todo, entonces no hay, ni se pide, una explicación. No se hace otra cosa que narrar. Un prejuicio posterior cree saber que algo así no aporta nada satisfactorio. Las historias no necesitan remontarse hasta lo último. Sólo están sujetas a un imperativo: no deben terminarse.

Si el mito rehúsa, y debe rehusar, dar una explicación, «produce», sin embargo, otra cualidad, que da vigor a lo vivo: la no admisibilidad de cualquier cosa, el rechazo de lo arbitrario. Por ello, no debe recaer sobre él la sospecha de que es algo artificial. Ha de ser tomado como una especie de «producto natural de índole psicológica». ¹⁷ La constatación, de tipo descriptivo, de que «no depende de nuestro albedrío» puede ser equiparada, sin miedo, a la prédica fanática de que algo así es precisamente «palabra de Dios», ¹⁸ es decir, algo no humanamente posible. El mito puede derivar todo de todo, pero no narrarlo todo acerca de todo. Ésta es su condición: los poderes míticos no lo pueden todo, pero pueden algo «sobre todo», son *kreittónes* y *kreittóna*. ¹⁹ Es una

17. O. Liebmann, *Die Klimax der Theorieen*, Estrasburgo, 1884, págs. 28 y sig.

18. C. G. Jung, *Erinnerungen. Träume, Gedanken*, edición a cargo de A. Jaffé, Zürich, 1962, pág. 343 (trad. cast.: *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, 8ª ed., 1996).

19. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen* (1ª ed., 1931-1932), 2ª ed., Darmstadt, 1955, I, pág. 18. [Los términos griegos se refieren al epíteto de los dioses poderosos o las deidades poderosas. (N. del t.)]

gran verdad la afirmación de Cassirer según la cual dentro del pensamiento mítico es donde menos se puede hablar de una arbitrariedad sin ley; pero puede inducir a error el hecho de que esto sea considerado como una «especie de hipertrofia del “instinto” de causa y de la necesidad de explicaciones causales»,²⁰ pues el escándalo que produce la conciencia del azar es neutralizado en la razón mítica mediante conexiones y explicaciones distintas a las causales. Se aquieta la necesidad de explicación; los lugares vacíos en que ésta podría entrar se encuentran ocupados hasta un grado tal de densidad que, finalmente, Tales de Mileto acabó por aborrecer el mito: todo estaría lleno de dioses.

El mito no habla, pues, del comienzo del mundo, ni tampoco de que esté limitado por el Océano, que, aunque río limítrofe, debería tener, no obstante, otra orilla. No sólo deja tan oscuro como antes lo que, de todos modos, ya era oscuro, sino que incluso genera él mismo esa oscuridad, la hace más compacta. De ahí viene también el que los múltiples demiurgos y héroes culturales, los fundadores, por tanto, de la historia cósmica y de la historia humana, no ocupen, en los mitos de muchos círculos culturales, ningún puesto sobresaliente y que, en ocasiones, sean figuras subordinadas y cómicas. En la comedia y en la sátira griegas Prometeo es aún un *trickster*. Por todo ello, sigue también sin decidirse quién ocupa el primer lugar de la genealogía de los dioses, si *Nýx* o el Océano, si la oscuridad o el fondo de los mares. Los dos sitios son igualmente buenos para la aparición de la próxima generación, con todas sus monstruosidades.

El horizonte del mito no se identifica con el de los conceptos límite de la filosofía; es la orilla del mundo, no su delimitación física. Esa finitud tan rica en formas es distinta de la de las esferas cosmológicas. Schopenhauer captó conceptualmente este procedimiento de hacer incuestionable algo. El mito «nunca» se habría vuelto «transcendente», lo cual significa ni más ni menos que los antiguos siguieron siendo, «constantemente, míticos»: «Su teogonía se remontaba, como la serie de las causas, hasta lo indefinido, y nunca se les ocurrió poner a nadie, con una torpe seriedad, como padre común: si algún impertinente seguía preguntando por algo más originario, era despachado con la broma de que, al principio, había habido un huevo, del cual salió Eros, broma en la que subyace ya —sólo que no consciente

20. E. Cassirer, *op. cit.*, vol. II, págs. 62 y sig.

de su abstracción— una crítica de la razón».²¹ Se rechaza, erróneamente, el hecho de que el mito eluda la dialéctica de la razón pura, con sus antinomias cosmológicas. No se trata de eso, sino de un procedimiento para evitar, ya en su raíz, el y-así-sigue de la producción de problemas.

Con todo, es cierto que el mito se permite una plenitud de variantes irreconciliables entre sí, sin arriesgarse a formar con ello un conglomerado contradictorio o antinómico. Observemos lo poco prudente que es ver, prefigurados en el mito —salvando el grado de abstracción—, los problemas posteriores de la filosofía, sólo por poseer una filosofía de la historia que presupone que se da una constancia en la formulación de las grandes preguntas de la humanidad, que hay una razón común a toda la humanidad, suponiendo, además, que allí donde el concepto no determine aún los límites —siendo, como es, en su terminología griega, un fijador de límites— no puede haber entrado en funciones, con toda su seriedad, la conciencia humana.

La dogmática monoteísta lo apiñará todo en torno al principio *puntual* de la creación. Incluso la obra de los seis días será utilizada por ella únicamente como una forma de comprensión alegórica de esa orden instantánea de la omnipotencia divina. Todo está ya incluido, tendencialmente, en eso que Agustín llama el «golpe creador» (*ictus condendi*). No es que la forma de pensar mítica se haya quedado parada, con su ambigüedad e indeterminación de los orígenes, a medio camino de las aclaraciones que ella podría conseguir, sino que esto expresa, más bien, la forma peculiar de su pensamiento. Y cada vez que ésta se hace operante en alguna figuración mítica, no deja de regodearse de estar eximida del planteamiento de preguntas acuciantes, así como de la disciplina impuesta por el principio de no contradicción y, sobre todo, de tener que decir algo definitivo.

El mito gnóstico puede atacar, por erróneo, el Caos de Hesíodo, en cuanto caracterización del «principio». En el principio no estaría el caos, sino una sombra, que era proyectada.²² Una sombra —y esto suena bien platónico— se adapta perfectamente a la representación gnóstica del cosmos como caverna. Sin embargo, en la invención pla-

21. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlass*, edición a cargo de A. Hübscher, vol. I, pág. 151. [De este material póstumo hay una publicación en castellano de los *Escritos inéditos de juventud (1808-1818): sentencias y aforismos II*, Valencia, Pre-Textos, 1998.]

22. H. Jonas, *Neue Texte der Gnosis*, apéndice de la 3ª ed. de *Gnosis und spätantiker Geist*, I, Gottinga, 1964, págs. 385-390.

tónica esto no sería más que un fenómeno secundario, pues para que hubiera una sombra tendrfa que haber una luz y una creación que la proyectase, así como algo sobre lo cual pudiera proyectarse. No es un empeño explicativo lo que impulsa al mito, sino la referencia al escenario. En la gnosis se dice que la *Pístis Sophia*, maliciosa y arrogante, produce una criatura y ésta, colocada ante la luz del bien, arroja una sombra que, a continuación, se hipostatiza a sí misma como un muro donde esa sombra recae: se convierte en materia, en *hýle*. Es verdad que los dioses surgen —en esto lleva razón el antiguo mito— del abismo del caos; pero ya no, para el gnosticismo, en condición de primogénitos del proceso cósmico, sino como engendros posteriores, como un ridículo remedo de aquella primera autoprocreación del Padre mediante su Criatura, la *Pístis Sophia*.

Un nuevo interés diferencia este acto de anticipar el comienzo a algo anterior al caos respecto a todo lo que había importado a la fantasía griega. Para la *gnósis*, de lo que se trata es de localizar la identidad del mal y la desgracia en el propio mundo, compitiendo, al hacerlo, con aquella caída bíblica en el pecado. A diferencia de lo que pasa en ésta, en el mito gnóstico la culpa que *es* el mundo precede a la culpa cometida *en* el mundo. El hombre queda desplazado del centro de la culpa, ya que no necesita eximir de ella a ningún Dios, al ser el origen del mundo en cuanto tal un origen que procede del mal. Ésta es también una forma empleada por el mito para desviarse del hombre; su drama sigue siendo la historia del mundo, y la importancia de los poderes supremos hace que se desinteresen totalmente del ser humano. Éste no es el gran pecador, sino una pequeña parte del mundo con una oculta chispa de transmundanidad. Nada debe hacerse dependiente del hombre, si no queremos que la atención de los poderes extraños le acosen y le aplasten.

Al principio, no hay forma humana. En el mito, el hombre, por su origen, es, más bien, algo ilegítimo, sea por proceder de una fase dinástica anterior y no encajar en la «imagen del mundo» del nuevo dios, sea por haber sido hecho y mantenido vivo, propiamente, sólo para fastidiar a ese dios. De ahí la sorpresa de que los propios dioses tengan, al fin y al cabo, forma humana y no la ventaja sacada por la historia bíblica de la creación del hecho de que Elohim cree al hombre a su imagen. ¿Cómo se puede explicar la preferencia que muestra el mito por un trasfondo de formas animales cuando tiende incesantemente hacia el antropomorfismo? La respuesta más sencilla sería: precisamente porque, de otro modo, no podía representar esta tendencia antropomórfica sin hacer del hombre el tema principal, cuan-

do no es más que el usuario de esa labor de suavización, de despo-tenciación, de apaciguamiento del mito.

El hecho de que detrás de los cultos a dioses con forma humana haya, en casi todos los lugares del mundo, un fondo de culto a dioses con forma animal podría explicarse afirmando que, en el mundo de la vida más afín con lo natural, el acto de nombrar se extiende pri-meramente al conjunto de impresiones que representan formas estric-tamente reproducidas en su aspecto, requiriendo lo menos posible de la conceptualización. La naturaleza le enseña al hombre la concre-ción en las reproducciones que a él le es tan difícil lograr con sus propias creaciones y que, en la elaboración conceptual, es comparti-da, por así decirlo, en sentido inverso. Es más difícil comprender y nombrar, mediante el rayo y el trueno, la identidad del poder numi-noso allí revelado que captar y nombrar, en la fisonomía, genética-mente reproducible del animal, esa asociación de lo extraño y, a la vez, familiar. Su fidelidad a lo típico hace de la forma animal algo así como un destinatario fácilmente abordable. Los dioses míticos *son* dioses típicos. No es su identidad moral —la identidad con acciones pasadas y venideras—, sino la homogeneidad específica de los atri-butos y de los actos vinculados a la competencia de cada uno de ellos lo que constituye su capacidad relacional. Y ésta queda limitada siempre a un episodio. No hay modo de establecer algo parecido a una relación de por vida o, incluso, nacional.

Jamás se dice de Zeus que se acuerde de un acto hecho antes por él mismo; no tiene historia. A largo plazo, es la infidelidad en perso-na. Únicamente la relación que comparte en ese complejo de poderes de los dioses le puede determinar, indirectamente —y a pesar de to-do—, a una especie de cierta fidelidad. Sólo el hecho de que no lo pueda todo le hace soportable, pues, en el fondo, es un dios de la tor-menta que ha medrado, como Yahvé un dios volcánico. No obstante, justamente en el tema de la fidelidad, el Dios del Antiguo Testamento es lo contrario de Zeus, pues se le invoca recordando que fue Él quien sacó al pueblo de Egipto y le dio la tierra prometida de Cana-án. Él es el garante de una historia y de las constelaciones políticas derivadas de ella gracias a su identidad. Su exigencia principal es, conforme a esta cualidad suya, que su socio sea también fiel a la alianza, al contrato, a la historia vivida. Cuando la otra parte es in-fiel, él olvida, a propósito, por así decirlo, sus promesas.

En el mito, ninguna de las historias deja huellas en la próxima, por muy bien que hayan sido enlazadas posteriormente. Los dioses hacen historias, pero no tienen historia. Les es indiferente que algo

sea eterno, como lo puede ser a aquellos a los cuales se cuentan sus historias. Esto es, justamente, lo que distingue al dogma del mito, a saber, que el dogma reivindica para sí e institucionaliza algo así como «hechos eternos». Pero también conoce enredos eternos, que ninguna expiación es capaz de borrar del todo, ofensas a la divinidad irremisibles, tales como el misterioso pecado contra el Espíritu Santo, que nadie ha podido saber jamás en qué consiste.

En tanto los dioses no revistan forma humana, tienen, ciertamente, un comportamiento, pero sin motivos. En lo concerniente a esto, la fábula jónica de animales de Esopo significa un traslado retroactivo del mundo de los dioses antropomorfos a sus antepasados *theriomorfos*. Representa un trato, que se ha hecho sosegado, con lo típico. Así como en la epopeya los dioses son traídos a un estándar humano, en la fábula los hombres se ven reflejados en un plano animal. El frigio Esopo prefiere al animal como portador de historias que quieren decir al hombre lo que ya comenzaba a convertirse, en la cultura jónica, en algo ajeno a él e inhumano, es decir, lo típico.

Aquí no afirmamos nada sobre el origen de la fábula, como tampoco sobre el del mito. No obstante, no deja de sorprendernos el efecto omnipresente de la fábula esópica en el marco cultural griego, hasta adentrarse en la misma cárcel de Sócrates. Los sujetos de las fábulas esópicas acaso fueran antiguos dioses de formas animales, en los cuales los rasgos míticos se van humanizando, pero sin compartir esa heroización del hombre creada por la epopeya, que en ellas queda reducida a una condición de medianía civil, de modo que los sujetos animales constituirían ya una parodia de los dioses homéricos, todavía heroicos, ya que eran interpretados según las pautas de la nobleza helénica. En vez de la frivolidad de la vida ociosa, que sólo la dedicación a la teoría disciplinará, tendrían ese rasgo de *bonhomie* que la moral arrastra consigo. Esto representaría, junto a la epopeya, una forma más de elaboración del mito; junto a los dioses desdemonizados y poetizados, ahora los urbanizados. Con ellos descubre el hombre en sí mismo, por primera vez, la extrañeza de aquello que ha escapado a la individualización. Así, la fábula, aunque referida a los residuos de la transformación mítica de los monstruos primitivos en animales y en hombres, sería el contratipo de la humanización de los dioses, realizada poéticamente, de forma demasiado fácil, en la epopeya. Que algo no había sido aún logrado ni conservado en la presunta facilidad de aquella «Ilustración» de la cultura urbana de la costa jónica —productora, asimismo, de las primeras «teorías»— puede comprobarse teniendo en cuenta el hecho de que, con tres siglos

de retraso, el potencial del mito era capaz de producir y sostener el inmenso mundo de la tragedia griega.

La manera que tiene la antigua epopeya de elaborar el mito constituye ya, por su forma —y no sólo por *lo que* es narrado—, un éxito de esa misma labor. Se muestra, por primera vez, lo que eran capaces de hacer determinados procedimientos estéticos ante la índole extraña y siniestra del mundo. Por decirlo de un modo provocativo: no fue fulminado por ningún rayo el cantor que había dejado de tomarse en serio al Olimpo. Sufrir a causa de los dioses tiene que ver con Ulises, vuelto a casa hace ya mucho tiempo, no con el rapsoda que presenta a los dioses rivalizando entre sí en torno a su figura.

La parodia es uno de los medios artísticos del que se sirve la elaboración del mito. En ella son exacerbados los rasgos fundamentales de las peculiares funciones míticas, llevadas hasta un límite donde se esfuman los logros adquiridos en su configuración. No necesita mucha demostración decir que esto es característico de las formas tardías de derrocamiento del mito; pero si se los toma como fuentes de la fe de los griegos, es fácil pasar por alto que esto aparece ya en los primeros testimonios literarios que nos son accesibles. Tendríamos que escribir, más bien, sobre la «incredulidad de los helenos».

Proteo es una figura proverbial representativa de la falta de solidez de las apariencias, de la ilimitada capacidad de transformación: compendia, en un registro cómico, el repertorio de la metamorfosis. Es un dios marino y, ya por el nombre, un ancestro de toda esa rama de deidades, emparentado con la babel de formas de las profundidades. Probablemente por la semejanza de nombre con un príncipe del lugar, llega a Egipto, a la pequeña isla de Faros, próxima al delta del Nilo, punto de embarque marítimo y acaso también centro de un oráculo importante que determina el tiempo idóneo de las travesías y la situación de los vientos. Esto lo podemos colegir de lo que la *Odissea* dice sobre la experiencia de Menelao, arrastrado hacia allí con sus naves, y que éste narra, en la corte de Esparta, al joven Telémaco, en presencia de la ya recuperada Helena.²³ Los dioses le habían retenido veinte días, cuando regresaba de Troya, en la isla de Faros, a causa de la calma chicha. Menelao, sin saber qué hacer, se dirige hacia la nereida Idotea y le suplica ayuda. Y ella le remite a su padre Proteo, el viejo dios del mar, el egipcio, que conoce la profundidades y el futuro.

Se sospecha siempre que los dioses más antiguos pueden y saben más que los nuevos, en los cuales, a par de la fuerza, también ha dis-

23. *Odissea*, Canto IV, 351-586 (trad. cast.: Madrid, Cátedra, 7ª ed., 1994).

minuido el saber. No hay manera de atrapar a Proteo: «Pues es difícil para un mortal vencer a un dios». Y, especialmente, a Proteo, sobre todo porque no está fijado a forma alguna, teniendo todas ellas, en cada momento, a su disposición. Así es como describe la hija el secreto de la omnipotencia transformadora de su padre: «Intentará tornarse en todos los reptiles que hay sobre la tierra (*pánta dè gignómenos peirésetai*), así como en agua y en fuego hirviente». Conociendo de antemano toda esa secuencia de metamorfosis, uno no se dejará engañar por su identidad y podrá sujetarlo hasta que vuelva a la forma original, que sigue siendo incierta. Así ocurrió, y «el anciano no se olvidó de sus engañosas artes, y primero se convirtió en melenudo león, luego en dragón, en pantera, en gran jabalí; también se convirtió en fluida agua y en árbol de frondosa copa». Pero los asaltantes lo sujetaron con fuerza y, cuando agotó todo este repertorio de transformaciones, se dejó llevar a confesar sus secretos.

Se entiende que las artes plásticas no estén en condiciones de representar como es debido esta parodia de la categoría de lo mítico, como tampoco en el caso de la gorgona Medusa; en la figura de los vasos Proteo es reproducido como un hombre con una cola de pez, de cuyo cuerpo surgen, simultáneamente, un león, un ciervo y una serpiente. Platón, en su *Eutidemo*, hace con él una de las primeras alegorizaciones, viéndole —por su insustancial capacidad de transformación— como una prefiguración del sofista. El mitólogo del siglo XVIII explica toda esa acumulación de metamorfosis en una sola figura de esta manera: «Como estaría sumamente versado en astronomía y en la captación de los vientos, debe haber dado pie, con su frecuente cambio de vestimenta y, sobre todo, de rasgos, a una poetización de sus transformaciones».²⁴

Se podría pensar que para un poeta que toma la *metamorfosis* como la cualidad central de lo mítico —al ser lo que produce su narrativa estética— la figura de Proteo tendría que ser ni más ni menos que el eje de todas sus variaciones. Pero esto es sacar una consecuencia precipitada. Ovidio sólo se ocupa de Proteo incidentalmente. Le parece uno de aquellos seres *quibus in plures ius est transire figuras*.²⁵ Tan pronto se le vería en figura de joven, de león o de verraco, como de serpiente o toro, piedra o árbol, agua fluyente o ancho torrente, o bien en su contrario, en forma de fuego. A esta figura le faltaría lo

24. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon* (1ª ed. de 1724), 2ª ed., Leipzig, 1770, reimpresso en Darmstadt, 1967, pág. 2.110.

25. Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 731-737.

que se precisa para una historia: conservar su identidad, al menos, dentro del mismo episodio. Es un representante, en estado puro, de lo que significa ser otro, hasta el punto de no tener ya un ser propio, reventando, así, el principio de narratividad del mito. El mito se autodestruye si la parodia del mismo llega a su límite.

Proteo participó, asimismo, con su sabio consejo, en la unión de la nereida Tetis y Peleo, de donde nacería el héroe cuya terrible ira canta Homero en la *Iliada*. Zeus se había visto obligado a renunciar a su amoroso deseo cuando, a cambio de la liberación de Prometeo, averiguó el oráculo de la madre, que vaticinaba su caída a manos del hijo que pudiera nacer de su unión con Tetis. La suavización de su comportamiento con el protector del género humano le había salvado de dar un paso irreflexivo y engendrar a alguien más grande que él, de modo que fue Peleo quien debió recibir como esposa a la ninfa, privada, con ello, de ser la madre de una nueva generación de dioses —de la que su hijo Aquiles, con todo, no distaría mucho—. Es comprensible que —según una variante de los *Katalogoi*, de Hesíodo— Peleo topase con el rechazo de la ninfa. No era fácil encontrarle un sustituto al amante Zeus, aparte de que hasta el mismo Poseidón había hecho valer sus derechos. Lo curioso del combate amoroso entre Peleo y Tetis fueron las semejanzas que ésta presentó con Proteo, pues también ella podía cambiar, sin parar y con extrema rapidez, su aspecto, tomando, una tras otra, la apariencia de figuras horripilantes, pero, como en el caso de Menelao en la playa de Faros, Peleo tampoco se dejó desanimar, con la ayuda, asimismo, de un ser ambiguo, perteneciente a un mundo intermedio: el centauro Quirón.²⁶ Que Tetis se convirtiera en la madre de Aquiles, pese a que tenía todavía resonancias de su pertenencia a la fauna marina, nos certifica, *a posteriori*, su conformación con el estándar antropomórfico.

En el caso de Proteo, eso sigue estando sin determinar. De ahí que esta figura resulte un poco inquietante, dada la tendencia antropomórfica del mito. Hay que dejarlo claro: la función del mito va aneja, ciertamente, al antropomorfismo de sus figuras, pero recayendo todo el peso sobre la circunstancia de que éstas se han *convertido* en antropomorfos y que siguen llevando en sí mismas la marca de esa conversión. El complejo de figuras e historias que constituyen el mito no es antropocéntrico precisamente porque su función se centra en dar al hombre una seguridad en el mundo. La condición del hombre como usuario del mito es transmitida a través de la cualidad del mun-

26. *Katalogoi*, fr. 209, en el comentario de W. Marg, *op. cit.*, págs. 522 y sig.

do, tema del mito, de múltiples formas. Arnold Gehlen supo formularlo del modo más conciso: «El dios antropomórfico es, justamente, un dios que no obra de un modo antropocéntrico, que no es ningún Ariel».²⁷

Proteo participó también en la historia de Helena y del infortunio urdido por Zeus sirviéndose de ella. Según una versión transmitida por Apolodoro, la discutida hija de Zeus no fue poseída *realiter* por Paris en Troya, sino que fue raptada y llevada secretamente a manos de Proteo, rey de Faros, el cual, haciendo, con nubes, un doble de ella, la había hecho llegar a Paris en Troya mientras que guardó a su lado a la verdadera Helena durante todo el tiempo de la guerra. Fue, de nuevo, Menelao quien volvió a poseer a la auténtica Helena, sin saber nada del trueque realizado. Así se explica que pudiera jugarle a Proteo aquella mala pasada.

El docetismo* es la ontología apropiada al mito. Implica una evidencia que no depende de la diferenciación entre apariencia y realidad y hace posible toda clase de rodeos en torno a un núcleo serio. La presencia de Helena en Troya hace correr la sangre de los hombres más nobles; en el caso de que ella, según la versión de Apolodoro, no fuere sino una bella apariencia de la hermosura, el mito bordearía el cinismo. La guerra de Troya tiene lugar, aunque el objeto de la lucha, que es de lo que se trata, no se encuentra en el centro del dolor y del duelo, los cuales son, de todos modos, estigmas infalibles de la realidad. Y eso, justamente, no debe ocurrir en el mito; en cualquier caso, resulta instructivo que a Homero no se le haya pasado por la cabeza incurrir en tal docetismo. En su poema, Helena merodea alrededor del caballo de madera, máquina de engaño de Ulises, que ha sido metido en la ciudad, y trata de inducir a los griegos encerrados en su vientre, imitando las voces de sus respectivas mujeres, a que dejen escapar algún sonido incontrolado. No habría nada detrás si esta mujer no fuera, corporalmente, la mujer por la cual la lucha se había encarnizado tanto durante diez largos años y ahora tocaba a su fin.

Cuando Schlegel dijo que lo divino requiere una encarnación, ésta fue una afirmación propia ya del Romanticismo —entendido como

27. A. Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, Bonn, 1956, pág. 275. [Ariel es, como se sabe, el *espíritu del aire* en *La tempestad* de Shakespeare, al que se pide que ayude a Próspero y que aparece también en la Segunda Parte de *Fausto* cumpliendo su función liberadora. (N. del t.)]

* Sostiene que el cuerpo de un dios —en el gnosticismo el cuerpo de Cristo— es *aparente*, no real. (N. del t.)

una reconciliación de la revelación presuntamente más antigua con la más reciente, redescubierta tras la Ilustración—. Aun cuando los moradores del Olimpo tenían forma humana, se les ahorra todo lo que les haría, de verdad, humanos: el dolor, la tristeza, la vejez y la muerte. Aunque aparecieran en figura humana, en ella seguían resonando formas y rostros animales. No es fácil distinguir siempre, con seguridad, especialmente en Homero, entre lo que es metamorfosis y lo que es símil.²⁸

Es sorprendente la cantidad de «realismo» que, durante siglo y medio, han invertido los filólogos en esta cuestión, aún no dirimida. El empeño en mantener la «dignidad» de los dioses griegos, incluso aunque Homero hubiere pedido para ellos, exclusivamente, formas de aves, se había convertido en el barómetro de la seriedad humanística. No debía andar muy equivocado Hermann Fränkel cuando suponía en el poeta una especie de indecisión; sólo que esto no es equiparable con la disminución de su grado de conciencia, convertida en una «especie de semiconciencia». ¿No podría él haber jugado también con ese trasfondo theriomórfico, haberse referido a ello incluso con ironía?

Es verdad que Homero maneja con ligereza expresiones tales como «la de los ojos de vaca», atribuida a Hera, y «la de los ojos de lechuza», para designar a Atenea; pero no podemos por menos de suponer que aún le eran conocidos imágenes culturales y textos en donde la forma animal era total y que, en cambio, ahora sólo suministraba los rasgos de los ojos. Nosotros, ciertamente —y en esto tiene razón el último Wilamowitz—, «no deducimos de ello que los helenos se hubieran imaginado la epifanía de sus dioses en una forma predominantemente animal».²⁹ Al propio tiempo, él mismo hace, en una nota, la importante observación de que, si bien los dioses toman, en la *Iliada*, la figura de hombres que le son conocidos al héroe, cuando quieren comunicarse con él, esto es, igualmente, un medio de engañar, de falsear su autenticidad: «Si el dios no quiere ser reconocido, es, para su interlocutor, un hombre», no el hombre al que pertenece la figura que él toma, sino el que quiera parecer. Sólo por ello se puede, a la inversa, «sospechar la presencia de un dios tras la figura de un hombre desconocido, el cual, de repente, es descubierto y admirado».³⁰ El locrio Áyax reconoce, por detrás, por su caminar, al

28. F. Dirlmeier, *Die Vogelgestalt homerischer Götter*, Heidelberg, *Abh. Akademie Heidelberg, Phil.-hist. Kl.*, n° 2, 1967.

29. Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, loc. cit., vol. I, pág. 141.

30. *Ibid.*, pág. 22.

dios aparecido bajo la figura de Calcante, pues nada le parece más plausible al cantor: «Los dioses son fácilmente reconocibles».³¹

No debemos leer al poeta como si hubiera de referirnos el estado de las creencias de una época. Vacila, es cierto, entre el símil y la metamorfosis, cosa que hacen, incluso, los autores del Nuevo Testamento en el pasaje donde el Espíritu Santo baja al bautismo del Jordán en forma de paloma: para Marcos, Mateo y Juan, es *como* una paloma (*hōs peristerá*), para Lucas, en cambio, tiene forma de paloma (*sōmatikó eidei*); pero, en el caso de Homero, no se trata de una especie de inseguridad en sus convicciones, ni siquiera en sus opiniones, sino de un reflejo lúdico de las formas culturales y narrativas de todo el mundo griego, no reguladas por ninguna dogmática y por ninguna disciplina, casi inexistente, de índole sacerdotal. Precisamente por no ir totalmente en serio, todo ello está a disposición de la frivolidad del poeta. Esa pluralidad de representaciones e imágenes, es decir, lo que él toma, se traduce en la ambigüedad de lo que el poeta, por su parte, da. Con ello, también requería de su público que no se quedase en la superficial obviedad con que los Olímpicos eran presentados como humanos.

El mito helénico no quiere rebasar el presente, no contiene ni utopías ni escatologías. En ningún sitio se dice lo que habría ocurrido si Zeus no hubiera prestado oídos al apremiante aviso de Prometeo de que evitase yacer con la nereida Tetis, librándose así de engendrar un Superhijo. Las actividades de Heracles, casi ya un Superhijo de Zeus, nos hacen barruntar que los griegos hubieran entendido a ese nuevo y más fuerte dios como un ser capaz de limpiar el mundo de opresión y basura. Por tanto, si Prometeo hubiera dejado que Zeus engendrara a su nuevo hijo, no hubiera sido, probablemente, el cosmos lo que habría estado en juego. La pregunta es si esto beneficiaría o no a los hombres, cuyas características quedarían aún «más anticuadas» de lo que ya lo eran en el mundo de Zeus.

Sin embargo, aquí, como en todas partes, hace su aparición la gravosa cuestión: ¿qué es aún, o de nuevo, posible? ¿Qué clase de retornos son excluidos, qué sigue subyaciendo en el fracaso de las explicaciones? ¿Debemos considerar la metamorfosis bajo el punto de vista de que es posible el retorno, al menos episódico, de los dioses a los distintos estadios de su origen e historia? Dado que parecen disponer, en cada uno de sus actos, de su opacidad anterior y, con ello, de su falta de consideración con el hombre, se permiten volver a la li-

31. *Iliada*, canto XIII, 68-72.

bertad de responsabilidad de la que siempre han gozado. Cada metamorfosis alimenta la sospecha que arrastra consigo la pregunta: ¿qué es lo que puede hacer aún, o de nuevo, con nosotros el poder supremo? ¿Hay una ruptura de aquella garantía, cerrada ya y sellada, figurada en la caja traída por Pandora como dote?

Incluso el monoteísmo tiene su propio problema de regresión, que se autorrepresenta como la debilidad que siente el hombre por dioses de condición más baja, con sus exigencias, moderadas en comparación con las del único Dios del cosmos. Es verdad que Abraham, al dejar Caldea, había dejado ya a sus espaldas a aquel Elohim de rostro animal, decidiéndose por el Dios único, pero las figuras totémicas resurgen una y otra vez, como el carnero en el sacrificio sustitutivo de Isaac, los chivos expiatorios del día del perdón y, seguramente, también en el becerro de oro, asimilado al Apis egipcio.³² Si es cierta esta especulación sobre el trasfondo de Elohim, resultaría tanto más comprensible la amenaza egipcia que se cernía sobre este sistema del Dios supremo, así como la extrema dureza de aquellos cuarenta años de peregrinación por el desierto de toda una generación, hasta la consunción total de los dioses míticos; una terapia comprensible si se trataba de hacer frente al continuo riesgo de regresión hacia estadios theriomórficos y theratomórficos* —unos más antiguos y otros de transición—, llevando, finalmente, la situación a un punto de no retorno. Ese carácter definitivo de la decisión contra la policracia mítica ha dejado constancia en un mito de la tradición canónica. «¡Vamos, haznos dioses que vayan delante de nosotros!», grita el pueblo al pie del Sinaí, cuando Moisés no acaba de bajar del monte. Cuando éste, con las tablas de la Ley en la mano, ve el becerro de oro, se rompe, ante sus ojos, lo que parecía haber quedado asegurado con la salida de Egipto. Aquello en lo que había fracasado el faraón —hacer retornar al pueblo que huía— ahora lo conseguía Apis, el dios-toro del delta del Nilo. «Cuando llegó cerca del campamento y vio el becerro y las danzas, ardió en ira, arrojó de su mano las tablas y las hizo añicos al pie del monte.»**

La descripción de la destrucción del ídolo tiene un poder mágico y es como una parodia de aquella nostalgia de tener un dios que uno pudiera incorporarse del todo e identificarse con él: «Luego tomó el

32. O. Goldberg, *Die Wirklichkeit der Hebräer. Einleitung in das System des Pentateuch*, I, Berlín, 1925, págs. 280-282.

* De forma animal, en general, o de animal salvaje. (N. del t.)

** Éxodo, 32.

becerro que habían hecho, lo quemó y lo molió hasta reducirlo a polvo, que esparció en el agua, y se lo dio a beber a los hijos de Israel». Y entonces manda que los hombres del linaje de Leví aniquilen a los servidores del ídolo. Esta gran decisión se revela como una comida totémica al revés, de la que se puede decir: el favor del ancestro y del espíritu protector es puesto a prueba y asegurado mediante la comida, excepcional, de aquello que, en la vida cotidiana no está permitido matar ni comer, y ni siquiera tocar o herir. Ahí reside el concepto límite de la intención de todos los rituales, con sus correspondientes versiones de intertextualidad mítica: comerse al dios. Moisés demuestra a los que danzan en torno al becerro de oro que toda falsa alianza no trae sino muerte.

Esta sangrienta restitución lleva a una actitud de disciplina, que hace época, bajo el yugo de la Ley, cuya incapacidad de ser cumplida interpretará Pablo como la necesidad de otra clase de justificación. Con todo, el culto a este Dios Único e invisible no llegará a ser nunca en Israel algo tan absolutamente incuestionable como pudiera parecer a gente de épocas posteriores. El rey Josías de Judá, caído el año 609 en la batalla de Megido contra los egipcios, en un último esfuerzo por restaurar la unidad del reino de David y centrar el culto en Jerusalén, no sólo tuvo que volver a encontrar y proclamar el Libro de la Ley de Moisés, sino incluso destruir santuarios de ídolos con figura de toro, del tipo, aún, de los ídolos egipcios. El más de medio milenio transcurrido desde la peregrinación por el desierto no había bastado para conseguir que el pueblo estuviese satisfecho con aquel Dios invisible e irrepresentable.

Se trataba de la fundación e institucionalización de una gran renuncia, si bien, a largo plazo, se iba, inopinadamente, a comprobar que un Dios invisible y que hablaba desde libros tenía la ventaja de ser ilimitadamente transportable, en tanto que el rigorismo dogmático siguiese determinando su «figura» a partir de sus atributos. La pérdida del templo, a principios del siglo VI, acabó con el culto, el último resto visible de la relación con Dios, quedando ésta reducida a la posesión del Nombre y de la Ley. El exilio caldeo volvió a traer de nuevo al pueblo adonde Abraham, saliendo de esa tierra, había renunciado a Elohim y seguido al Dios de su elección. Este primer exilio, que acabó con la reconstrucción del templo en Jerusalén el año 516 y con la consumación de la restauración por Esdras y Nehemías, fue el paradigma del segundo; confirió, una vez más, una cualidad mítica a la evidencia de que se podía —y de cómo se podía— conservar la identidad de una historia, sin un territorio propio y un culto

nacional, sólo gracias al Nombre de Dios y al Libro. La draconiana catarsis de todo lo visible en lo divino se convirtió en el origen de un Dios teológico y de su metafísica sin imágenes.

Esto no puede ser visto como un triunfo del espíritu puro por el simple hecho de que la nostalgia de los viejos dioses permaneció viva justamente bajo el peso de esa exigencia de olvidarlos, volviendo a crearse nuevas imágenes a las que se dotó de historias. Uno puede dudar y sentir un poco de miedo a decir, sin ambages, que el cristianismo—a contracorriente de su origen y de forma inesperada— ha semi-correspondido a este apremio del pueblo, enriqueciendo al Uno invisible con elementos de visibilidad y narratividad. Para sacar una ganancia del mundo heleno no necesitó, ciertamente, recurrir de nuevo a los rostros de tipo animal, pero sí creó, para más de un milenio, una serie de vinculaciones entre el dogma y la imagen, el concepto y la visión, la abstracción y la narración. El Dios a quien le estaba prohibido el matrimonio y el parentesco, porque esto lo habría conducido otra vez a las historias, en vez de a la historia,³³ tenía, no obstante, un Hijo, cuya encarnación parecía unir ambas cosas. El peligro de esta «unión hipostática» no residía ya solamente, ni principalmente, en la recaída en una religión de imágenes, sino en el absolutismo de la transcendencia, en la metafísica imperativa de la autarquía divina y en las abstracciones del dogma.

Los dioses que el Único no quiere tener al lado no son privados de su existencia —las cuestiones de existencia surgen, propiamente, sólo a partir de una explicación filosófica y una vez valoradas las pruebas—, sino que siguen siendo los dioses de los otros, los dioses extranjeros, o bien se convierten en demonios. No es casual que, como

33. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, III, «Das antike Judentum», 1ª ed., 1920, Tubinga, 2ª ed., 1923, pág. 148 (trad. cast.: *Ensayos sobre sociología de la religión*, Madrid, Taurus, 1984): «La cualidad de Dios en cuanto Dios de una alianza de guerra y garante del derecho de la alianza, aceptado en virtud de un contrato especial, explica también otra particularidad de gran alcance: pese al antropomorfismo, fue y siguió siendo un Dios sin esposa, y, por ello, sin hijos [...]. Esta circunstancia contribuyó —y seguramente, de una forma muy esencial, en el caso de Yahvé— a hacerle aparecer desde el principio, si lo comparamos con otras figuras de divinidades, como un ser de una especie singular, más alejada del mundo; sobre todo hizo imposible [...] una verdadera formación de mitos, lo cual constituye siempre una "teogonía"». Thomas Mann usó tanto este pasaje como otros donde se habla de la «típica aportación sacerdotal» en esta falta de teogonía de Yahvé (*op. cit.*, pág. 241), en *José y sus hermanos*, contrastándolo con la libertad de los mitos. Véase H. Lehnert, «Thomas Manns Josephstudien 1927-1939», en *Jahrbuch der Schillergesellschaft*, X, 1966, págs. 512 y sig.

tales, tomen las características propias de la función mítica, sólo que, ahora, de signo contrario, y como una grotesca caricatura. El Satanás de la tradición cristiana es, como Proteo, una figura excesiva, sacada del repertorio mítico, un compendio de todos los medios utilizables contra una instancia teológica de fidelidad y compromiso hacia el hombre. La naturaleza del diablo es su falta de naturaleza, autosirviéndose, de un modo omnipotente, de las metamorfosis y de la exhibición de atributos animalescos. Se ha reparado demasiado poco en que, con todo ese equipamiento, representa la contrafigura del realismo sustancial del dogma. En la figura de Satán, el mito se ha convertido en una subversión del mundo de la fe, dogmáticamente disciplinado. Las extremidades y atributos animales del diablo, con las que sólo la imaginación puede seguir jugando libremente, son síntomas de esa precaria disposición a la regresión del mito a todos los estadios en los que ya se había dado por superado.

Podemos ver el dubitativo politeísmo renacentista, mantenido, más bien, en los disfraces, como una domesticación de la demonología que, hacia finales de la Edad Media, en los siglos XIII y XIV, se había abierto paso, tomando formas exuberantes, por entre la represión que sobre ella ejercía el realismo escolástico, un tanto debilitado. Ya desde una perspectiva estética, los antiguos dioses merecían ser preferidos. Es verdad que eran inmorales y se mostraban desnudos, pero ninguno de ellos hubiera sido apropiado como principio del mal. La función de la metamorfosis como antítesis de la Encarnación la había descrito, ya en el primera mitad del siglo XIII, un gran teórico de la demonología, el cisterciense Cäsarius von Heisterbach, en su *Dialogus miraculorum*. Los diablos, convertidos fácilmente en legión, se encarnan —de un modo que, insidiosamente, hace mofa de la Encarnación divina— en formas de caballo, perro, gato, oso, mono, tortuga, cuervo, buitre o dragón, así como también en una grotesca caricatura humana, al reunir esperma humano, malgastado *contra natura*, y hacer cuerpos del mismo. De este modo, sigue diciendo nuestro perito en demonología, pueden ser vistos y tocados por los hombres. Tendríamos aquí de nuevo un Proteo, una parodia del principio de la metamorfosis, si no fuera una blasfema catapulta dirigida hacia el kerigma* central del cristianismo, salvado a duras penas, con esfuerzos de siglos, de todo docetismo. Esta antítesis respecto al dogma es como un artefacto empleado para poder imaginarse un antimundo.

* Del griego *kérygma*, mensaje, anuncio —buena nueva, en el caso del cristianismo. (N. del t.)

Si buscamos un instrumento descriptivo de alcance universal para referirnos a la forma de proceder del mito, obtendremos, al menos, una aproximación acogiéndonos al término «prolijidad». A qué concierne esto o, al menos, cómo puede ser esbozado es algo que deberemos sopesar, una vez más, teniendo como trasfondo el absolutismo de la realidad. El sentimiento de pura y simple dependencia de un poder superior lleva implícito el deseo de que éste se quede quieto, ocupado consigo mismo o, por lo menos —si es imposible hacer de su benevolencia algo fijo—, que se haga sentir con las dilaciones propias de lo prolijo. A los contemporáneos de la admiración de las decisiones fulminantes y de las acciones grandes y relevantes se les escapa que la prolijidad puede ser benigna. Una prueba inagotable de ello es el cambio brusco que tuvo que experimentar el estado anímico fundamental del cristianismo primitivo para pasar desde la impaciente espera de un sumarísimo procedimiento apocalíptico, inminente y abreviado, hasta la ferviente súplica de su dilación. Que uno no se sienta aún, y cada vez menos, a la altura de las exigencias del final apocalíptico significa el retorno de aquel haber llegado a un arreglo con el mundo. No se trata de una prolijidad con la que el poder absoluto muestre su finitud, pero sí confirma, mediante ella, el constitucionalismo que se ha autoconferido.

Los poderes del mito no pueden ser concebidos de otra forma que como poderes incapaces de conseguir todo lo que se les antoje. Tienen que someterse a determinados procedimientos, por muy sospechosos que éstos puedan resultar desde un punto de vista moral. Sin engaños y sin disfraces, sin transformaciones y concesiones, sin una contención y un aplazamiento de sus deseos la cosa no funciona. Hasta el castigo llevado a cabo mediante alguna metamorfosis es indicio de la resistencia que encontraría un intento de pura aniquilación.

Hasta el dios más airado se ve obligado a un comportamiento prolijo: Zeus no puede aniquilar con el rayo a los ladrones que, en su cueva natal de Creta, habían robado la miel de las abejas sagradas porque Themis y las Moiras se lo impiden; no sería adecuado a la santidad (*hósion*) del lugar dejar morir a alguien ahí. Perplejo ante la ejecución de su venganza, al final transforma a los ladrones en aves. Acerca de este rasgo del mito observa Burckhardt que, si «se pedía de los dioses la justicia suprema y se les reprochaba su ausencia, lo lógico es que se les tuviera que atribuir también la omnipotencia».³⁴

34. *Griechische Kulturgeschichte*, III, 2, en *Werke*, vol. VI, pág. 114.

En Apolodoro encuentra Burckhardt una pequeña pieza que resulta de lo más indicada para lo que vamos diciendo aquí, y que él tiene por una «incomparable y maravillosa leyenda». Zeus se muestra en ella «lo suficientemente fuerte como para ayudar a salir del atolladero al mismo destino, que, a causa de dos animales, había perdido totalmente el rumbo». A un zorro tebano se le había vaticinado que nadie podría atraparlo, mientras que al perro ateniense se le predestinaba que atraparía a todo lo que persiguiese, de modo que, al encontrarse los dos animales, tuvo que darse la situación más penosa para una administración del mundo digna de crédito. Zeus resuelve el dilema convirtiendo, sin más ni más, a los dos animales en piedras.³⁵ Se trata de una paradoja típica, no muy distinta de la que sutiles épocas posteriores elucubrarán en torno a sus contenidos obligados. Seguro que esto no está a un nivel más bajo del alcanzado más tarde por el Talmud o la escolástica en sus aporías sobre la omnipotencia. Sólo que con una teología de los atributos la solución hubiera sido específicamente distinta.

No necesitamos sino representarnos cómo se hubiera enunciado este enredo en la jerga teológica de la escolástica: ¿puede Dios crear un zorro que no pueda ser cogido por ningún otro animal? ¿Puede Dios crear un perro que coja todo lo que persiga? Sí, necesariamente, ya que Él ha de poder hacer todo lo que no sea contradictorio. ¿Pero qué pasa si se azuza a este perro contra aquel zorro? No se precisa de una fantasía especial para esbozar una ingeniosa fórmula de solución: un Dios cuya omnisciencia hubiera previsto el dilema de un mundo en donde aparecen un zorro y un perro así podría disponer el mundo de tal manera que este perro jamás se encontrara con aquel zorro. Dado que Zeus no reúne, en su persona, facultades de tan amplio alcance como éstas, hace, mediante una metamorfosis, que no se pueda ni iniciar el movimiento que la paradoja presupone. En cambio, el circunstanciado destino de Ulises, arrastrado de un sitio para otro, puede ser descrito mediante esta otra formulación: sólo la incapacidad de consumir su ruina por parte del «que sacude la tierra», enojado con él, así como el favor de otros dioses, impotentes para obtener, en contra de aquél, su retorno, se traduce aquí en un mero alejamiento, durante mucho tiempo, de la meta de sus deseos. Por tanto, el patrón fundamental de la *Odisea* se asienta también sobre la policracia, cosa que se dice enseguida, nada más comenzar la epopeya.

Un arcaico reparto de poderes significa también una competencia parcial de los dioses respecto a la vida del hombre. Al transcurrir el

35. Burckhardt, *op. cit.*, II, 119.

tiempo o ampliarse el espacio se pasa de la competencia de un dios a la competencia de otro. Cuando, finalmente, en el Tártaro, uno haya dejado atrás al barquero Caronte, al Cancerbero y a los jueces de los muertos, se habrá vuelto ya inaccesible, en los dominios de Hades y Perséfone, a las diosas del destino. A esto se refiere la oscura contes-tación en el *Fedón* a la pregunta de Cebes sobre si no habría que afe-rrarse a la vida para no escapar al poder de los dioses: él espera en-contrar, en la muerte, dioses, ciertamente, distintos, pero buenos. Es ésta una formulación que mezcla lo mítico y lo filosófico; decir que hay otros dioses es mito, decir que serán buenos es filosofía. A esta mescolanza asestaba Kierkegaard, ya en su disertación sobre Sócrates, el lapidario contragolpe: «Sólo si se reconoce que es el mismo Dios el que ha llevado al hombre de la mano a través de la vida y el que, a la hora de la muerte, lo suelta, por así decirlo, para poder abrir sus brazos y recibir en ellos al alma ansiosa [...]».³⁶ Esta formulación da una visión ingenua del problema de la identidad y ubicuidad del Dios único, al que nada se opone. A Kierkegaard le parece obvio que su Dios signifique siempre lo mismo para la vida humana, pese al riesgo absoluto de esa cualidad de Dios único, que ha dejado surgir la duda de la certidumbre de la salvación.

36. *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, ed. al. de H. H. Schaefer, München, 1929, 55 A (trad. cast.: *Escritos de los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Madrid, Trotta, 2000).

SEGUNDA PARTE

HISTORIZACIÓN DE LAS HISTORIAS

CAPÍTULO I

LA DISTORSIÓN DE LA PERSPECTIVA TEMPORAL

¿Qué quiere él, pues, hacer con
esta monstruosidad del tiempo?

BÜCHNER, *Woyzeck*

La constancia icónica constituye, en la descripción de los mitos, el factor más peculiar. La constancia de su contenido nuclear hace que en contextos tradicionales heterogéneos el mito aparezca como una inclusión errática. Este predicado descriptivo de la constancia icónica no es más que otra forma de expresar aquello que, en el mito, impresionaba a los griegos como su arcaica antigüedad. El alto grado de mantenimiento de ese elemento nuclear asegura su difusión en el tiempo y en el espacio, su independencia de condicionamientos locales o de época. El *mýthon mýthesthai* de los griegos quiere decir que se narra una historia sin fecha de datación y no datable y, por tanto, no localizable en ninguna crónica, pero que, en compensación por esta deficiencia, es una historia que encierra ya en sí misma su significación.

Los primeros autores cristianos creían aún que una historia puede hacerse tan antigua por disfrutar, gracias a su contenido de verdad, de una especial protección por parte de la memoria. La alegorización patristica se funda en este presupuesto. Se trata del procedimiento de restablecer el contenido de verdad de lo arcaico. La *mnémē* se convierte, así, en un instrumento certero de lo significativo, si no de lo verdadero.

Otra forma de describir esto es afirmando que el mito no puede ser simplemente inventado; sería, en palabras de Schelling, «uno de los pensamientos primigenios, que se apresuran a entrar, ellos mismos, en la existencia». Lo dice refiriéndose al robo del fuego por parte de Prometeo. No sería «una idea que un hombre pudiera haber inventado».¹

El mitologema es un texto ritualizado. Su núcleo consolidado se resiste al cambio, pero también lo provoca en el último estadio del trato con el mismo, después de que una serie de variaciones y modificaciones periféricas incrementaran el atractivo de someter a prueba —bajo la presión del cambio en la recepción del mito— la durabilidad de ese núcleo central, dejando al descubierto su prototipo acrisolado. Cuanto más atrevimiento se ponga en desgastarlo, con tanta mayor pregnancia se traslucirá aquello en torno a lo cual giran los intentos de sobrepajamiento de las distintas intervenciones.

Finalmente, sólo queda la posibilidad de una negación consistente, de una inversión del prototipo. Cuando Paul Valéry quiere que su *Mon Faust* [*Mi Fausto*] ofrezca la evidencia de una última realización del mito moderno, puede, ciertamente, invertir el tipo de relación existente entre Fausto y Mefistófeles, pero sólo dejando que siga siendo una relación de «tentación». El antaño tentado ahora se convierte en el tentador del otro socio del contrato, para que asuma lo que ha devenido «lo fáustico» en la actualidad. Para escribir un «último Fausto» —y no únicamente «su» Fausto—, la figura que representa el ansia de saber puede convertirse, ella misma, en la contrafigura del hastío del saber, es decir, de lo inseducible por los encantos elementales de la modernidad. Por ello, es el diablo quien precisa de un rejuvenecimiento. Todo eso no podría alzarse, en el estrecho marco de sus constantes figurativas, contra los *tempi passati* si los nombres y los atributos no fueran conocidos ya desde antiguo e incluidos en el acervo cultural. El intento de acabar con el mito da alas a su supervivencia en un nuevo estado. Valéry nos presenta el motivo fáustico como un *eidos* agotado: «J'espère bien que le genre est épuisé» es una frase que le hace decir, no a Fausto, sino a Mefistófeles. Pero la comedia con la que el autor quiere dejar el tema fuera de juego fracasa, quedándose en las imprecaciones contra todo el mundo del personaje del *Le Solitaire* [*El Solitario*].

Si nos preguntamos de dónde viene esa constancia icónica de los mitologemas, hay una respuesta, que suena trivial y demasiado sencilla como para dar satisfacción a nuestras expectativas: el prototipo fundamental de los mitos tiene una forma tan pregnante, tan valiosa, tan vinculante y arrebatadora en todos los sentidos que vuelve a convencer, una y otra vez, y sigue ofreciéndose como el material más utilizable para toda clase de búsqueda de datos elementales de la existencia humana.

¿Es esta respuesta demasiado sencilla? Y si no lo es, ¿cómo se explica el hecho sorprendente de que en los tiempos primitivos de lo que podemos pensar que es nuestra historia literaria aparezcan aquellos

iconos capaces de esta supervivencia, tan improbable, hasta el tiempo actual? De una supervivencia que puede ser identificada a lo largo de una tradición que ha sometido a materiales de este tipo a la presión de sus cambios más radicales, de sus pérdidas casi totales, de sus esfuerzos por renovarse e introducir novedades. Tylor ha hablado, desde una perspectiva etnológica, de *survivals*.² Pero ¿qué es lo capaz de sobrevivir? Una muestra de explicación es la propia de las ideas innatas, que no retorna por primera vez en la representación que tiene la psicología profunda sobre los «arquetipos», sino que ya está presente en Freud cuando afirma la existencia de experiencias infantiles comunes, es decir, de carácter arcaico-individual. De modo que «la impresionante potencia de la historia del rey Edipo» nos sería comprensible por el hecho, precisamente, de resultarnos a todos tan familiar la base psíquica de este mitologema: «[...] la leyenda griega capta una compulsión que todo el mundo reconoce porque ha sentido en sí mismo su existencia».³ Explicándolo así, la capacidad de supervivencia de un material de ficción se convierte en una parte integrante de nuestra propia naturaleza, siendo, por ello, en adelante, incuestionable.

Para dar lugar a otra explicación, tenemos que librarnos de una ilusión de perspectiva temporal. Homero y Hesíodo son nuestros primeros —y, al mismo tiempo, los más duraderos— creadores de prototipos míticos. Homero ya lo es por comenzar, con él, la escritura de nuestra tradición literaria. Pero dado que es, igualmente, uno de sus mayores autores, si no el mayor de todos, seguimos solapando el fastidio que nos produce el hecho de tener que tomar algo tan avasalladoramente maduro como lo primero. Se resiste a admitirlo la necesidad de ver algo tan logrado sólo más tarde, a la altura del camino recorrido por la humanidad hasta llegar a nosotros.

En ello hay una desorientación inducida por nuestra experiencia histórica, pues, de hecho, lo que nos parece muy temprano y antiguo en virtud de los testimonios escritos conservados ha de ser visto, bajo el aspecto de la historia total de la humanidad, como muy tardío y

2. Según E. B. Tylor, en su *Primitive culture* (1871), reimpresso en Nueva York, 1958, vol. I, pág. 16 (trad. cast.: *Cultura primitiva*, Madrid, Ayuso, 1977), son «survivals [...] processes, customs, opinions, and so forth, which have been carried on by force of habit into a new state of society different from that in which they had their original home [...]». Acerca de este concepto, véase J. Stagl, *Kulturanthropologie und Gesellschaft*, Múnich, 1974, pág. 41.

3. Freud a Wilhelm Fliess, 15 de octubre de 1897, en *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, op. cit., pág. 193. A este pasaje epistolar ya nos hemos referido (véase anteriormente, págs. 99 y sig.) en su contexto, bajo el aspecto de la creación de «significación».

muy cercano ya, en el tiempo, a nosotros. La escritura es lo que le da aquí su contingencia. El alcance de la escritura no nos puede dar la medida idónea de los requisitos de una identidad histórica que iba ya a desembocar y disolverse en aquellas primeras obras de Homero y Hesíodo. Indudablemente, la escritura favorece la constancia; pero ella no ha producido lo que hace que se mantenga. Un rasgo característico de una cultura escrita es, más bien, la corruptibilidad de las fuentes, surgida por la incomprensión de los copistas en relación con aquello que han de transmitir.

La forma escrita hace que la variante sea capaz de establecer relaciones. Lo respectivamente nuevo no sustituye a algo que habría quedado sobrepujado ni lo hace desaparecer, sino que se superpone a ello, creando, así, la historia de la literatura, y, juntamente con ella, el incentivo de hacer perceptible el atrevimiento de la variante. Sólo en la configuración continuada se deja a su aire al proceso de transfiguración.

Se puede y se debe partir del hecho de que el tiempo previo a la puesta por escrito de la antigua epopeya, cuando habían surgido sus contenidos y formas, fue mucho más largo que el trozo de continuidad de la tradición escrita que le va adherida. Pero mucho más importante es la circunstancia de que aquella prehistoria no escrita tenga que haber impulsado a someter todos los contenidos a una prueba de eficacia, en sus efectos sobre el público, más densa e intensa que la que pudo aportar posteriormente toda la historia de la «literatura», especialmente en cuanto canon de lectura escolar. El tiempo de lo oral fue la fase en que se comunicaba de un modo continuo e inmediato el efecto que el instrumental literario hacía sobre el auditorio. Con lo que resulta más fácilmente comparable es con las situaciones iniciales de la retórica, en la que, sin embargo, la función concreta es la que determina los intereses y la elección de los oyentes. Nada es más despiadado para un texto que su elocución, sobre todo ante un público que quiere hacer de ello una fiesta e impone esta reivindicación con su saber de experto.

Tiene que haber habido ya un momento de fatiga en aquel tiempo de incubación, cuando Homero —se oculte bajo este nombre una sola o varias personas— se sentó, o hizo sentar a un escribiente para poner por escrito y hacerlo, así, definitivo, todo aquel acervo, que acaso él creía amenazado, de historias y poemas llevados de plaza en plaza. Yo me lo figuro como alguien angustiado por la supervivencia del mundo en que vivía, sintiéndose como el conservador, antes del hundimiento, de lo mejor que tenía. Si esto puede ser una exagera-

ción, evidencia, en todo caso, la corrección de aquella perspectiva temporal según la cual lo más primigenio para nosotros era ya, desde el punto de vista de su historia inmanente, algo tardío. Herodoto debió hacer conocer al público sus narraciones históricas todavía de forma oral; pero ya Tucídides le reprochó la caducidad de esta forma fluida, contrastándola con el giro dado por él al presentar al futuro como público de su obra.

La asimetría de estas hiperépocas de la historia de la humanidad, de lo oral y de lo escrito, nos hace reparar en la diferencia de los condicionamientos existentes en la formación de tradiciones. En una cultura escrita, el trabajo de selección que hacía antes lo oral se oculta, de forma escrupulosa, a las miradas y surge todo un complejo de cánones, un imperativo de citas, una serie de fuentes y, finalmente, las ediciones críticas. Con la primacía de una religión de las *Escrituras*, se crea un modelo de tratamiento de lo escrito. El fundamento y el órgano de lo dogmáticamente vinculante es lo escrito.

En este modo de transmisión de lo revelado únicamente cabe la corrupción, ya no la optimización. Hubo autores del cristianismo primitivo que consideraron la «prehistoria» espiritual de la Antigüedad pagana bajo la óptica de que no reconocía y empeoraba los conocimientos antiquísimos contenidos en los libros de Moisés y su historia de los orígenes. Si los autores paganos se habían apropiado —mediante contactos ya olvidados— de lo bíblico, esta circunstancia iba a incitar, finalmente, después de un largo proceso de corrupción de textos, a obtener de nuevo el acceso directo hacia el material auténtico de la Revelación. De este modo, para Lactancio, la creación del hombre a partir del barro en el mitologema de Prometeo respondería a una tradición correcta, donde sólo el nombre del creador es una libre añadidura, que falsea lo esencial. La noción de la cosa se habría mantenido con más facilidad que el recuerdo correcto del nombre en un medio, como aquél, frívolo.⁴ Pero donde todo depende del Sujeto «verdadero» de la acción, el olvido del nombre es imperdonable. Lo que fue corrompido por la transmisión oral es, al menos, reconocible y recuperable para aquel que se acerque a los *Escritos* sancionados por lo sagrado.⁵

4. Lactancio, *Divinae Institutiones*, II, 10,5: *De hac hominis fictione poetae quoque, quamvis corrupte, tamen non aliter tradiderunt. Namque, hominem de luto a Prometheo factum esse, dixerunt. Res eos non fefellit, sed nomen artificis.*

5. Lactancio, *loc. cit.*, II, 10, 6: *Nullas enim litteras veritatis attigerant [...] veritas a vulgo solet variis sermonibus dissipata corrumpi, nullo non addente aliquid ad id, quod audierant, carminibus suis comprehenderunt.*

La transmisión oral favorece la pregnancia de sus contenidos a costa de la precisión histórica, o presuntamente histórica. No crea ninguna otra clase de vinculación que la que pueda dimanar del resultado de sus comprobaciones de eficacia, del simple acto de conservarse lo que se conserva. El grado de inculcación e impresión que haya podido conseguir no es algo que esté al principio de la misma, sino al final. Por tanto, el nexo condicional —único y ya nunca más reproducible— entre los distintos ensayos de contenidos y formas debemos buscarlo antes de su puesta por escrito. Todo depende de que un material —en forma de obra o todavía no enmarcado en una obra— haya sido canonizado para la recepción, en el más amplio sentido del término, y pueda salir adelante posteriormente pese al fastidio o la oposición de alumnos apáticos, o bien haya de ser ofrecido y servido por un autor o un intermediario, pendiente y temeroso del aplauso y de las ganancias, a un público libre de enjuiciar y reaccionar como quiera. La antinomia entre un autor melancólico y un público que busca sólo el placer no es más que una rareza de una cultura de perfil alejandrino que permite a sus autores —y les paga por ello, protegidos en su reserva de *media* y críticos— que se enfrenten con el público e, incluso, se mofen de él si no se deja contrariar.

Tácito informa con nostalgia a su público, ya mal acostumbrado a lo escrito, acerca de la cultura oral de los germanos, basada en la memoria.⁶ Cuando Wilhelm Grimm hizo llegar a Goethe su edición de los *Altdänischen Heldenlieder, Balladen und Märchen*, explica la cualidad de su descubrimiento con estas palabras: «La razón de que estos cantos sigan siendo invulnerables ante los embates de la crítica moderna y soporten que alguno los considere malos radica también en el hecho de que sigan estando vivos después de tanto tiempo, que hayan movido, alegrado y tocado a tantos corazones, que hayan sido entonados, una y otra vez, por tanta gente».* En este contexto debemos pensar incluso en la historia, dentro de la comunidad cristiana primitiva, de determinados textos neotestamentarios, como aquel de Lucas sobre el nacimiento de Jesús, que, si no es el relato de un milagro, sí es, al menos, un milagro de relato, superando de tal forma, en su inagotabilidad, a tantos escritos apócrifos que él mismo no podía

6. Tácito, *Germania*, 2,2: *Celebrant carminibus antiquis, quod unum apud illos memoriae et annalium genus est, Tuistonem deum terra editum et filium Mannum originem gentis conditoresque [...]*.

* Wilhelm Grimm a Goethe, Kassel, 18 de junio de 1811, en *Briefe an Goethe*, edición a cargo de Mandelkow, vol. II, pág. 88.

convertirse en apócrifo. No es de extrañar que el rigorismo de no dejar paso a lo sentimental ejecutara, sin más, a este texto: la primera «crítica bíblica» de Marción excluye del dogma esta *perícope* del nacimiento de Cristo.

No obstante, no era esta comunidad la autora de sus textos. Aceptaba o rechazaba lo que ella nunca hubiera podido inventar. En la cruzada de destrucción del enunciado de que *la* historia es hecha por hombres, personalidades o genios, la crítica textual del Nuevo Testamento ha convertido a la comunidad en el sujeto de la historia y fuente de sus propias historias. Pero no supo cómo contraponer su postulado, típico de un romanticismo tardío, a la vieja pregunta de Albert Schweitzer: «¿Por qué Jesús no iba a poder pensar de una forma igual de buena en lo dogmático y a «hacer historia» de una forma tan activa como un pobre evangelista que, obligado a ello por la «teología de la comunidad», tendrá que hacerlo sobre el papel?». Esta reserva sigue siendo válida referida a aquel pobre evangelista que sólo habría podido escribir, sobre el nacimiento de Jesús, lo que le dictaba el colectivo comunitario.

La idea de una invención de tipo colectivo es una invención individual de los románticos, que anhelaban ser aquello que no eran y que se esperaba de ellos. Fue el espíritu del pueblo quien debió escribir las canciones o leyendas populares. Si tomamos por ejemplo un canto coral luterano podremos ver de lo que es capaz una comunidad: de entre las infinitas estrofas que puede elegir no canta aquellas cuyo sentido se aparta de las otras y que parecen no tener que ver con ellas. El pastor o el organista que se desvíe del canon de estrofas preferidas por su comunidad se malquistará con ella.

Por lo demás, los textos prescritos para el culto se caracterizan, más bien, por su monotonía y su falta de consideración para con el pueblo de laicos, el cual no encuentra, en el culto, posibilidad alguna de defenderse de los textos de los sacerdotes. Los griegos tenían la suerte de no verse obligados a sacar sus mitos de la cultura de sus sacerdotes. De lo contrario, acaso les hubiera pasado lo que al público moderno de las fiestas sagradas, que, sujeto a la sanción de una estética de índole metafísica, tiene que aceptar casi cualquier ocurrencia de sus respectivos «sacerdotes».

Yo me imagino al rapsoda de la antigua epopeya griega como una figura que ofrece placer y diversión, y que se acomoda totalmente, con exactitud y condescendencia, a su público y a sus deseos. El hecho de que pueda llevar al mito a su propio campo y transformarlo, adaptando incluso el Olimpo a los deseos de sus oyentes, no significa solamente un loco atrevimiento por su parte en relación con materias

intocables, sino también la disposición del material a ese cambio de formas, que se sigue dando y creciendo en una fase posterior del mito. Respecto a la selección y la postura ante ella, hay factores que la propician, como la conjunción de lo oral y la oscuridad de la noche. El mismo Homero nos hace conscientes de ello durante la estancia de su Ulises en la corte de los feacios, cuando le anima, por medio de Alcínoo, a seguir narrando sus aventuras y padecimientos: «La noche esta es larga, interminable, y aún no llegó la hora de recogerse en palacio. Sigue contándonos estas hazañas admirables, que yo me quedaría aquí hasta la divina aurora, si te decidieras a contar en esta sala tus desventuras».⁷

Esa noche es solamente una de aquellas muchas noches interminables que entonces había —*Nýx hédē mála makré athésphatos* [...]—, hasta que la técnica de la iluminación liberó, al menos a sus usuarios intelectuales, de la necesidad de estar presentes en la elocución del texto. Alcínoo compara, expresamente, a Ulises con un experto rapsoda, a punto de recitar un mito. Con todo, aún no se ha cerrado el círculo de su vida errante. Sólo cuando esto ocurra, en la primera noche de cohabitación con Penélope, se consumará la identidad entre el aventurero y el narrador, quedando compendiados sus efectos: «[...] todo esto contaba él, y ella se holgaba de oírlo, y el sueño no cayó sobre sus párpados hasta que se acabó el relato».⁸ Es, igualmente, una escena de una alta legitimación «realista», que se procura a sí mismo el cantor de la epopeya, pues la materia de su poema no es otra cosa que lo que Ulises ha de narrar, en esa noche de la verdad más íntima, a su compañera.

Si se mira, retrospectivamente, al cantor épico y a su público, apenas encontramos nada comparable con el autor artístico de tiempos posteriores, al que la estética idealista ha cargado —o ha etiquetado— con la responsabilidad total de su obra. No es casual que un acercamiento, y acaso el único, a esas antiguas pruebas de fuerza poética se vaya vinculado, una vez más, con el nombre de Homero. La tesitura del acto es como sigue: Voss estaba haciendo una lectura de su Homero en Weimar. En 1781 había aparecido su traducción de la *Odisea*, después del fracaso del procedimiento de la suscripción, con la nota «A costa del autor», y en 1793 la traducción de los dos poemas épicos en cuatro volúmenes. Un año más tarde encontramos a Voss en Weimar, donde tenía en contra suya la autoridad del gran

7. *Odisea*, canto XI, 373-376.

8. *Odisea*, canto XXIII, 306-309.

versificador Wieland. Sus esfuerzos habían sido, hasta la fecha, «para los señores de Weimar, infructuosos», según la respuesta que da a Herder cuando éste le invita a hacer una lectura de su *Iliada*; ahora se había «preparado para una lectura en vivo, y quería ser percibido no con los ojos, sino con los oídos». Así es como se presenta ante Herder y Wieland para la realización de esta prueba. Herder, pese a los reproches que se le pudieran hacer a Voss por su artificiosidad y sus excesivos atrevimientos, decide opinar: «[...] creía estar oyendo a Homero».⁹ No había más que pedir. O, más bien, sí: la aprobación de Goethe.

Al día siguiente la obtiene. Lee, en casa de Goethe, de su traducción de la *Odisea*, el pasaje de la tormenta, del canto V, así como el canto de Nausícaa entero. «Goethe se levantó y me estrechó la mano, dándome las gracias por un Homero así.»¹⁰ El éxito fue tan impresionante que hasta Wieland se mostraba ahora convencido: «[...] no entiende cómo pudo no reconocer lo que yo había hecho. Ahora dice que la manera de leer a Homero habría que aprenderla de mí [...]». Voss quisiera haber aprendido junto a su propio éxito algo sobre la situación del poeta homérico. Cuando, un año más tarde, se declara en contra del cuestionamiento de la autoría única de los dos poemas épicos, no se remite a argumentos de índole filosófica, sino a la situación del cantor ante su público, como a una relación de reflexión inmediata: «Sin embargo, a mí no me parece incomprensible que, en medio de esos griegos que conocemos a través de él, un espíritu tan excelso como el que se transluce en cada detalle haya podido, finalmente, desarrollar, partiendo de un núcleo tan sencillo, una obra tan grande y llenarla toda ella con vida, totalmente absorbido en su arte admirable, inflamado con cada recitación entendida y sentida por su público y adquiriendo cada vez más confianza en sí mismo».¹¹

Lo que Voss llama la justificación de su Homero, que «nuestro público, con el tiempo, compartirá», fue verificada en su «ejecución» oral, que acaso tuvo un exceso de éxito, si reparamos en lo confuso y desgastado de las fórmulas encontradas por Voss para describirlo. Lo cierto es que esto significó el final de aquella desilusión descomunal: en 1779, publicados ya dos cantos de su traducción de la *Odisea*, no

9. Johann Heinrich Voss a su esposa Ernestine, Weimar, 5 de junio de 1794, en *Briefe*, edición a cargo de Abraham Voss, vol. II, págs. 382 y sig.

10. Voss a su esposa, Weimar, 6 de junio de 1794, *ibid.*, y págs. 383 y sig. En la biblioteca de Goethe sólo estaban la segunda y la cuarta edición del Homero de Voss, aparecidas en 1802 y 1814.

11. Voss a Friedrich August Wolf, Eutin, 17 de noviembre de 1795, *ibid.*, págs. 229 y sig.

había podido por menos de reconocer que, «probablemente, él no trabajaba para el público actual» y, por consiguiente, no deseaba otra cosa que acabar de una vez con esa labor: «¿Pues qué se puede escribir para un pueblo que se muestra indiferente ante el más soberbio de todos los poemas?».¹² Esperaba, dice resignado, recurriendo a una metáfora de mercado de baratijas, «tan pocos espectadores que no voy a sacar ni para pagar el tenderete y las luces». Se paga por las clases particulares de gramática griega, pero «a Homero no lo quiere nadie»; se tendría en más la erudición filológica que lo que ella debería hacer capaz de disfrutar. «Si Homero viviera hoy, Ernesti y Heyne no echarían menos pestes de él que de otros, reprochándole que, con sus divertimientos inútiles, no hacía sino entretener a los ociosos, y todo por la vanidosa ambición de ser famoso.»¹³ Todavía en 1791, en vísperas de su trabajo de la *Iliada*, sigue hablando de la desgana de su público por Homero, de la desproporción entre la disposición del mismo y el objeto que les era ofrecido: «Pero lo primero que tienen que hacer los alemanes es no dárseles de políticos, filósofos y sabidillos; de lo contrario, sale a relucir demasiado pronto su infantilismo senil».¹⁴

Ahora bien, el surgimiento de la poesía épica no es idéntico al del mito; al contrario, aquélla, como una elaboración del mito que es, presupone ya un largo período de trabajo del propio mito sobre el material primigenio del mundo de la vida. Pero por mucho que se haya refinado y ritualizado el mercado de historias y canciones, la técnica de su selección y prueba en el marco de la recitación oral apenas ha sido capaz de introducir grandes diferenciaciones. Podemos barruntar algo de todo ello en la institucionalización del certamen de cantores, cuyo punto culminante, según la *Leyenda de Homero, el cantor ambulante*, debió haber sido su —inventada— competición con Hesíodo.

La situación del éxito incipiente que tenía Melesigenes, sólo más tarde llamado Homero, es descrita como sigue: al llegar a Cime, se buscó «un buen sitio en el pórtico donde los viejos están sentados y acostumbran a charlar y se puso a recitar los poemas épicos que había compuesto, haciendo las delicias de sus oyentes y levantando una

12. Voss a su cuñado Heinrich Christian Boie, 8 de octubre de 1779, *ibid.*, vol. III/I, págs. 145 y sig.

13. Voss a su hijo Heinrich Christian, marzo de 1780, *ibid.*, III/I, págs. 147 y sig.

14. Voss a Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Eutin, 26 de septiembre de 1791, *ibid.*, vol. II, págs. 297 y sig.

gran admiración entre la gente». ¹⁵ Y como nota que su arte es del agrado de la gente, les propone «dar a su ciudad renombre y fama, siempre que ellos quisieran hacerse cargo de su sustento». Pero parece que esa promesa de gloria no fue suficiente, y el Consejo de la ciudad rehusó la oferta. En Focea sufre el otro destino de los cantores, el de ser estafado a cambio de su obra, siendo aquí el maestro de la escuela del lugar quien se ofrece, corriendo con su manutención, a poner por escrito sus piezas de éxito. Luego, el maestro desaparece sin dejar rastro, presentando lo que ha sustraído como propio, a cambio de «mucha alabanza y una buena remuneración».

No carece de encanto la razón que da el árbitro de la competición poética al poner sobre la cabeza de Hesíodo la corona de ganador: «Es justo y equitativo, declaró, que la victoria corresponda a un hombre que hace un llamamiento al cultivo de la tierra y a los trabajos de la paz, en vez de describir guerras y batallas». Pero la decisión de Áulide sólo pudo venir del rey, pues era contraria al gusto del público. Los griegos sabían que para una lucha así entre los dos cantores faltaba su requisito fundamental, la isocronía; pero, para ellos, merecía la pena renunciar a la plausibilidad histórica por la significación obtenible de esa confrontación poética en Áulide, que hizo de ella algo mítico, objeto de frecuentes renovaciones y variaciones. ¹⁶

15. W. Schadewaldt, *Legende von Homer, dem fahrenden Sänger. Ein altgriechisches Volksbuch*, Leipzig, 1942, págs. 16, 20 y 44. «¡Qué poder tenía la fama en aquellos tiempos!», exclama el traductor en su *aclaración*, para describir el modo de vida de los rapsodas, y continúa: «Estos cantores y rapsodas [...] cantaban según las pautas de determinadas reglas y prescripciones, sirviéndose del tesoro de cánticos y epopeyas que habían ido pasando, de generación en generación, del maestro al discípulo». Los reyes y los grandes señores acogían al rapsoda en su residencia, las comunidades lo hacían venir de fuera, «cosa que sólo ocurría con los estamentos de más prestigio: videntes, médicos y constructores» (*op. cit.*, pág. 53).

16. Incluso aunque Nietzsche no tenga razón al atribuir este *Certamen competitivo entre Homero y Hesíodo* a la sofística, representada aquí por Alcidas, discípulo de Gorgias —como paradigma, por así decirlo, de lo que es una prontitud de réplica susceptible de aprendizaje— (*Gesammelte Werke*, Musarion, vol. II, págs. 160-181), este trabajo sigue siendo válido como un latigazo de talento muy instructivo para la futura visión del mundo del joven filólogo (1871). Sobre todo porque la célebre sentencia griega, de resonancias trágicas, de que lo mejor para los mortales es no haber nacido, desempeña un papel importante en el *agón* de los dos poetas, cuando Homero contesta a una pregunta capciosa de Hesíodo (véase Schadewaldt, *op. cit.*, pág. 46); y acaso hasta decidió el resultado de aquel certamen poético, si se tiene en cuenta lo mal que le podía cuadrar esto al rey de Áulide, en el marco festivo en que se desarrollaba. Pero ¿no bastaba esta sentencia para hacer que todo apareciera como completamente extraño a la esfera de lo homérico? Desde la perspectiva del mito, la sentencia comparte totalmente el juicio de Zeus acerca de lo innecesaria que tiene la vida la criatura hu-

Mientras que no se escriba, el poema es recitado; y sólo sobrevive lo susceptible de ser narrado, una y otra vez, hasta que le llegue el tiempo de ser puesto por escrito. Si las Musas hacían lo que Hesíodo dice de ellas, a saber, otorgar fama, fueron muchos quienes trataron de emular no sólo el arte del cantor, sino también la acreditada selección de sus materias. Y, en todo ello, la relación con las historias míticas de los dioses quedaba ya establecida por el mero hecho de pertenecer los rapsodas al personal importante de las grandes fiestas y celebraciones culturales locales, donde era justamente lo concerniente a los dioses lo que servía de ocasión para la fiesta. Allí estaba el cantor y estaba su público; ninguno de los dos podía permitirse nada que fuese totalmente inadecuado para el otro.

Cuando los honorarios empezaron a fluir, pregonando también el aumento de la fama, era siempre posible encontrar a alguien que quisiera y pudiera poner por escrito todo aquello. Esto suena un poco a economicismo tardío, pero es, más bien, por decirlo sin tapujos, una muestra del darwinismo de la verbalidad. Es un tipo de proceso de donde surgen instituciones y rituales, con toda esa perseverancia que, más tarde, nos resultará incomprensible: cómo han podido seguir impresionando y uniendo a los hombres, cuando —y aunque— apenas ya nadie supiera a qué se remitían y qué significaban. Sugieren la cualidad de no ser algo meramente inventado y, en cuanto tal, ni fundamenteable ni necesitado de fundamentación. No se trata únicamente de ese *Da capo!* que toda representación y exposición solicita, como el ruego elemental del niño: «¡De nuevo la historia de ayer!», que implica que ha sido hallada una historia susceptible de ser narrada de nuevo cada noche, pues el cantor no sólo ofrece pasatiempo y diversión; su oferta se refiere también al aseguramiento y consolidación de eso que un día va a ser llamado cosmos.

El tema de las cosmogonías y teogonías aparece en la recitación del rapsoda como un conjuro del carácter duradero del mundo, pues sus mayores amenazas se hunden en el pasado más lejano y el dios

mana, si bien pasa por alto la resistencia, finalmente, victoriosa, que Prometeo opone a ese veredicto. Pero —de una forma típicamente académica— todo ello quedaba perfectamente encajado en el nihilismo de Gorgias: «Nada hay, y si algo hubiere [...]». La pregunta es si, con ello, Homero —como patriarca de la sofística y de sus artes improvisadoras— debía perder la competición. ¿O no sería todo, al fin y al cabo, más que una burla a la trivial probidad del vencedor; que gustaba a un rey, pero no a su público? Esto es lo que debe haber querido decir el discípulo de Gorgias, si fue realmente él quien lo dijo.

reinante se ha enseñoreado de lo que a él mismo le amenaza. Ha suavizado su régimen, desechando parte de su arbitrariedad de antaño. Las Musas cantan la constancia del mundo, sus ocupaciones significan una dulcificación del sentimiento cósmico. Propiamente, no es el tiempo primigenio el tema de la *Teogonía* de Hesíodo, sino su rápido discurrir y su superación en la consolidación de tiempos posteriores.

Por tanto, es dudoso que Ernst Cassirer tenga razón cuando dice que el verdadero carácter de lo mítico sólo se descubre cuando aparece «como la forma de ser del origen»: «Toda la sacralidad del ser mítico se remonta, en definitiva, a la sacralidad del origen. No viene adherida, de manera inmediata, al contenido de lo dado, sino a su procedencia [...]».¹⁷ Nos preguntamos si esa «originalidad» no se identificará con la conservación selectiva de los contenidos y las formas, con su constancia frente a los procesos de desgaste del tiempo, de modo que un determinado contenido no adquiriría la cualidad mítica por «retroceder a un tiempo lejano» y «remontarse a las profundidades del pasado», sino por su estabilidad temporal. En tal caso, la frase de Cassirer sería del todo certera: «El tiempo es la forma primigenia de esta justificación espiritual», pero interpretada de otra forma a como lo hace Cassirer. De lo contrario, cada *Osián* no desenmascarado participará, con un mero discurrir del tiempo, de la misma sanción.

Ningún desasosiego se ve aquietado por el hecho de que pueda hacerse referencia al carácter primigenio de un acontecimiento, al rango fontal de un contenido. Más bien es la continuidad a través del tiempo lo que confiere a un contenido aquella cualidad que se atribuye a los orígenes, a la relación inmediata del tiempo original con todo lo experimentable. ¿Por qué? Porque lo que el tiempo desgasta y se come sólo puede sobrevivir si se hace susceptible de ser inculcado.¹⁸

17. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlín, 1ª ed., 1923-1929, reimpresso en Darmstadt, 1953, vol. II, págs. 130 y sig. (trad. cast.: *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976).

18. Incluso la bella formulación de Ernst Jünger de que la historia primigenia es siempre la historia más cercana a nosotros —su sentido consistiría en «presentar la vida en su significación atemporal»— se basa en una confusión, inadvertida, entre lo que es la indiferencia ante el paso del tiempo y la atemporalidad (anotación del 14 de enero de 1940 del primer volumen del Diario de guerra *Gärten und Strassen*, Berlín, 1942, págs. 78 y sig. [trad. cast. en *Radiaciones*, Barcelona, Tusquets, 1995]). Poseemos historias que tomamos por la historia primigenia, pero no poseemos nada de ésta; y esas historias no nos son ni cercanas ni lejanas en comparación con lo histórico. No pueden ser presentadas en ningún papel antitético respecto a lo histórico, pues lo que ha quedado de aquellas historias se ha convertido, con testimonios datables, en parte integrante de la historia: en cuanto representan una elaboración de lo mítico.

Ciertamente, se fía y se atribuye al principio lo que tiene y ha podido conservar la evidencia de no poder ser inventado; pero pasando fácilmente por alto el hecho de que lo que sigue manteniendo el título de *original* no puede ser más que un «resto» diminuto de aquello original. La confusión entre la resistencia al tiempo y la «atemporalidad» pertenece a una serie de frivolidades casi metafísicas: cuánto nos gustaría ver que lo que ha llegado a nosotros y se conserva entre nosotros fuera, asimismo, lo más digno de todo aquello, como su propia verdad, la «antigua verdad». Pero lo que viene con el marchamo de inmortalidad no es sino algo no datado, de una duración incierta, indiferente al desgaste del tiempo.

Sólo se podría hacer concordar a Cassirer con estas restricciones y transformaciones cuando ve el concepto y el efecto de lo mítico en la absorción de las cuestiones de fundamentación: «El mismo pasado no tiene ya ningún «por qué»: es, él mismo, el porqué de las cosas. Eso es justamente lo que distingue la consideración del tiempo por parte del mito de la que hace la historia: para aquél, hay un pasado absoluto que, en cuanto tal, no es susceptible ni está necesitado de una explicación ulterior». Casi todos los intentos de remitificación han nacido del anhelo de la cualidad vinculante de aquellos hallazgos de sentido presuntamente tempranos, pero han fracasado y seguirán fracasando por lo irrepetible que son las condiciones de su surgimiento. Creer que la fantasía tiene la posibilidad de aportar de golpe lo producido, de una vez para siempre, por la selección de aquellas largas noches de antaño es mera ilusión, incluso cuando un mitólogo posterior nos haga saber que el éxito del cantor arcaico es una distinción y una consagración que viene del dios, y por qué razón no va a poder repetirse con los pensadores o los poetas lo que ya una vez ha ocurrido.

Es una ilusión que genera la razón. Ésta concibe el pensamiento de la variación libre en el horizonte de un sinnúmero de posibilidades, con la única condición de que no sean contradictorias. Cuando en mayo del 68 se proclamaba en los muros que la fantasía debía subir y subiría al poder, a aquellos nietos tardíos del idealismo estético les pareció evidente que eso era una garantía de la transformación de todas las cosas en algo distinto y, con ello, mejor. Nadie se creyó en el deber de preguntar —ni a nadie se le hubiera permitido hacerlo— qué cosas tiene la fantasía para ofrecer o qué habría ofrecido alguna vez. La afirmación de Baudelaire de que la imaginación ha creado el mundo puede invertirse, sin más, en la que dice que nunca ha conseguido algo así. Con el golpe de mano de la negación —la cual, en la

lógica, es un elemento fáctico, ya que un pensamiento sin negación resulta, al menos, concebible—, la razón no ha hecho sino dejarse abierta la posibilidad, ante un caso dado, de pensar la realidad como algo no existente, como algo completamente distinto.

El ejemplo del género literario de la «utopía» demuestra, con su pobreza, no gustosamente confesada, lo que significa realmente esa capacidad que tiene la fantasía de incidir en la abertura de la negación y colarse a través de la misma. En un ámbito así lo mejor es desembarazarse del peso de la demostración y seguir en deuda con ella. El autor de la *Dialéctica negativa* tuvo la inteligencia suficiente para valorar, mediante una parateoría, ese permanecer en deuda como la cualidad propia del pensamiento endeudado: la pobreza de aportaciones de la fantasía no haría sino confirmar que ella, con todos sus fascinantes deslumbramientos, lo único que puede, en su lugar histórico, es consolidar lo existente. Por consiguiente, la fantasía tendría que limitarse a esperar el éxito de la negación, no adelantarse al mismo. Sólo cuando el obstáculo de lo existente haya sido levantado, y no antes, podrá progresar ella, de un modo creativo, con su proyecto de una nueva totalidad, mediante el procedimiento de la negación de la negación. Esto presenta la hermosa irrefutabilidad de los principios filosóficos, cosa que es fácil confundir con su verdad.

Los hallazgos empíricos —y no sólo en la naturaleza orgánica— se caracterizan, a diferencia de lo aportado por la fantasía, por su riqueza en formas y modos de comportamiento inesperados. Ninguna fantasía habría podido imaginarse todo lo que ha acarreado la recolección de datos de la etnología y la antropología cultural respecto a las regulaciones de la existencia, las interpretaciones del mundo, las formas de vida, las clasificaciones, los ornamentos y los emblemas. Todo eso es producto de una selección realizada desde hace mucho tiempo, y en ello, análogamente al mecanismo de la evolución, se está cerca de la estupenda multiplicidad y fuerza de convicción formal de la naturaleza misma. Ninguna teoría estética de la fantasía se hubiera creído capaz de imaginar el cúmulo de instituciones que han sido creadas en la historia de la humanidad. Al supuesto vulcanismo de la fantasía, propio de una estética idealista, le antecede siempre, en la formación de sus posibilidades elementales, el neptunismo* de la selección, por lo que no resulta tan falso que la estética basada en la «imitación de la naturaleza» incluya, en su nor-

* Hipótesis que atribuye la formación y configuración de la corteza terrestre a la acción de las fuerzas internas o bien a la larga labor de sedimentación del agua. (*N. del t.*)

mativa, el canon de las materias míticas: la evidencia del mito habría surgido al «modo de la naturaleza», siendo igual a ella en la validez de sus proyectos.

Por consiguiente, no se da, en absoluto, la simetría que gusta de ser reclamada, por razón de la fuerza de sus efectos, entre la utopía y el mito. El mito seguiría siendo toda una «institución» incluso aunque no hubiera surgido conforme al modelo —predominantemente egiptológico— de la interpretación narrativa de rituales. La contradicción de la contingencia con la que se enfrenta toda institución tan pronto como se la somete a un imperativo de legitimización (cosa que es ya como un deporte cotidiano) la potencia el mito con su negativa, si no a seguir dando razones ante todo obstáculo, sí, al menos, a prometer darlas. A toda formación histórica de tipo ilustrado el mito le parece, por ello, más una carga que un tesoro. Cosa no tan obvia como quiere aparecer bajo la impresión de la agitación ilustrada, que considera el mito como una conjunción ejemplar de prejuicios, pues respecto al esfuerzo —que abarca toda la historia de la humanidad— por superar la angustia que se tiene ante lo desconocido o, incluso, lo aún no nombrado, el mito y la ilustración son aliados, cosa, ciertamente, fácil de ver, pero difícil de confesar.

Esta actitud de reserva tiene sus motivos: todo orden basado en algo no fundado se hace sospechoso si es presentado como una exigencia de sumisión a lo no susceptible de fundamentación, convirtiéndose así en crisol de nuevas angustias. Puede ser razonable no ser razonable hasta lo último. Pero como modo de expresión de este estado de cosas el mito es demasiado peligroso, ya que no puede proporcionar una claridad palmaria de sus implicaciones de índole pragmática. Si fuere posible, no se debería «dar cabida» al mito. Por otro lado, la racionalidad es, con demasiada facilidad, destructiva cuando no reconoce la racionalidad de lo no-fundado y cree poderse permitir una euforia de fundamentaciones. Descartes era de la opinión que lo mejor para construir ciudades de forma racional era destruir antes su parte vieja. Ni siquiera la Segunda Guerra Mundial ha suministrado pruebas a esta suerte de racionalidad. Hay momentos de frívolo abandono del resultado de centenares y miles de años. Lo fijado y transmitido por una lealtad blindada ante toda reflexión se convierte en un escándalo y es objeto de rechazo. Pero no hay que ser un conservador para ver que la exigencia de una destrucción «crítica» y la consiguiente fundamentación última conlleva una carga probatorias que, si se tomaran y asumieran, realmente, con la seriedad con que son afirmadas y exigidas, no dejarían en ningún sitio el espacio que ha

de ganarse para un razonable movimiento de la existencia humana. La selección a largo plazo de una serie de constantes es precisamente una condición para que puedan ser asumidos los riesgos parciales del *trial and error*.

Hay una especie de demostración de lujo que presupone o, al menos, acepta de antemano que sólo los profesionalmente acreditados o autoacreditados se la pueden permitir. Pero cuando la Ilustración hace que pensar sólo quede legitimado por el hecho de ser algo que cada uno puede hacer por sí mismo y para sí mismo, entonces lo único que ha de excluirse de la capacidad humana es la delegación de acciones. He aquí el resultado: lo que cada uno ha de hacer, necesariamente, por sí mismo y para sí mismo es imposible que sea una «tarea infinita», que está, en cuanto tal, en una contradicción insoluble con la escueta caducidad de la vida individual de que dispone ese autopensador.

La razón, como algo que no puede ser delegado, tiene que arreglarse, pues, con esa condición esencial de la existencia humana. Y eso explica la brecha que queda para evidencias que han de ser, sin más, aceptadas. No cabe duda de que esta brecha es, para la racionalidad, algo cuestionable. Pero si el precio de cerrarla sólo puede consistir en hacer de una pequeña vanguardia de profesionales «autopensadores por todos» los mandatarios de ese pensar de cada uno, entonces habría que arrostrar, para no tener que pagar ese precio fatal, todo el riesgo que pueda haber en esa brecha. La filosofía ha de reflexionar sobre esta antinomia entre vida y pensamiento incluyendo en ello todas aquellas exigencias de racionalidad que le son inmanentes y que salen de su propio seno.

Una morfología darwinista es incapaz de descubrir, uno por uno, los trabajos de adaptación de organismos fosilizados o recientes a ambientes pasados hace ya muchísimo tiempo. Pero la plausibilidad de la teoría no se ve afectada por el hecho de que no se pueda demostrar en cada caso la funcionalidad genuina de una serie de propiedades y características o la ventaja que reportan a la selección. Incluso la rareza no aclarada de una forma resultante sigue siendo algo que se mantiene, al menos por un largo período de tiempo, como producto refinado de innumerables procesos selectivos, pero también como algo que, por lo menos, no ha sido conducido enseguida a un fatal callejón sin salida, no representando, pues, una carga para el éxito de la vida. ¿Cae el mito, una vez más, o todavía más, en descrédito si se explica su consolidación como forma superviviente, como constante icónica, mediante un mecanismo semejante?

La aplicación de la teoría evolucionista al ser humano suscitó, desde el principio, una serie de reservas. No sólo a causa de la demostración de sus parentescos animales, sino, sobre todo, por la convertibilidad de un teorema explicativo como éste en un principio legitimador de un conjunto de comportamientos individuales y sociales, tal como ha sido caracterizado con la expresión «darwinismo social». Pero el malentendido que aquí se ha desarrollado reside, justamente, en el hecho de haber reducido el concepto de selección a sus explicaciones en el campo de lo biológico. Nos damos cuenta enseguida de ello si usamos una expresión que parece tan fácil como «desarrollo del hombre». Su ambigüedad queda patente en la tesis, totalmente indiscutida, de que los factores que habían condicionado el desarrollo hacia lo humano se hicieron superfluos y afuncionales precisamente por su propio éxito evolutivo. El sistema orgánico resultante del mecanismo evolutivo se convierte en «humano» por el hecho de escapar a la presión de aquel mecanismo, oponiéndole algo así como un cuerpo-fantasma. Ésta es la esfera de su cultura, de sus instituciones, y también de sus mitos.

Si se puede hablar de un desarrollo de la cultura humana a través de decenas de milenios, esto implica que las condiciones de selección no operan sobre el hombre en cuanto sistema físico en la medida en que éste haya aprendido a someter a la adaptación, en vez de a sí mismo, a sus artefactos e instrumentos. Vivimos en un mundo tanto menos darwiniano cuanto más *sean* la teoría y la tecnología una trasposición objetiva de mundos darwinianos. La *survival of the fittest* vale más para aquéllas que para su productor. La cultura humana es como una línea del frente de lucha con la naturaleza —y también de antideslumbramiento de su poder superior mediante la perspectiva mítica— muy avanzada respecto a los propios límites corporales; una naturaleza en la que el rumbo del golpe de mano de la selección se ve enderezado hacia lo físico y psíquico del hombre. Solamente una consideración que se ha hecho, aposta, incapaz de una retrospectiva genética e histórica puede poner en duda que haya habido y siga habiendo un progreso objetivo bajo este criterio que estamos diciendo. Incluso una interpretación decisionista de las instituciones, en su sentido más amplio, no hace más que reflejar el hallazgo, tardío y casi momentáneo, de una contingencia sobre la que cualquier intento de racionalidad podría alzarse con presunta ligereza y rapidez. La ahistoricidad es un aligeramiento oportunista de la marcha, de consecuencias fatales.

Sobre todo, la ahistoricidad solapada de una exclusiva «historia de lo cercano» —desde 1789, desde 1848, desde 1918 o, incluso, desde

1945—, pues sea lo que sea la historia, también es un proceso de optimización. Para reconocer esto no hay que negar que en el ensamblaje de las objetivaciones creadas por la selección puede haber discordancias dañinas para el resultado total. Éstas se basan, precisamente, en el aislamiento y la autonomización de sistemas parciales dentro del proceso histórico; la historia de la ciencia y la tecnología —ambas cortadas y separadas del contexto vital por una inevitable profesionalización— lo confirma. Así es como surgen conflictos entre la optimización de índole tecnológica y el repertorio selectivo de comportamientos y estructuras de pensamiento.

Aun cuando la expresión optimización no pueda aspirar jamás a tener validez para un sección sincrónica transversal en general, determina, con todo, una cierta regulación de las cargas probatorias de lo que se quiere autopresentar como la racionalidad. Al menos, tipos de argumentos como éste, de que algo no puede seguir siendo aceptado porque ya lo ha sido durante mucho tiempo sin pruebas, no tienen la plausibilidad racional que, en ocasiones, se les concede. En el capítulo de las «instituciones» hay, ante todo, una regulación de la carga de las pruebas. Donde funciona una institución, la pregunta sobre sus fundamentos no es, de suyo, ni continuamente, tan acuciante y el peso de la demostración concierne siempre al que se alce contra la regulación que ella conlleva.

En la tan esclarecedora explicación etiológica del origen de los mitos que da siempre por supuesto que el mito va ya solapadamente encaminado hacia la ciencia, se justifica el reconocimiento del mismo como una aportación arcaica de la razón diciendo que, en primer lugar y antes de nada, ha dado una respuesta a una serie de preguntas, sin que el hecho de que recurra a la narración de historias implique, en absoluto, una negativa a hacerlo. Que precisamente esto incluya una serie de exigencias cualitativas del más alto rango, cuando haya hecho olvidar aquel preguntar, no es algo que pueda verse ya en el resultado del proceso selectivo. El mecanismo de la selección es, justamente, una clase de mecanismo tal que no suministra, juntamente con los resultados, la explicación de la viabilidad de esos resultados; más bien, para protección de su propia función —mediante una especie de premodalidad de algo natural—, es esto lo que le oculta precisamente a quien no debe pensar en otra cosa que en su presente.

El hecho de que se haya elegido entre distintas interpretaciones del mundo, de que se haya tomado ya una decisión entre diversas formas de vida, es lo que constituye tener historia. La historiografía es algo

tardío en el desarrollo de la humanidad no solamente porque requiera la escritura de sus documentos y fuentes. Cuando aquélla aparece, los procedimientos relacionados con las constataciones elementales ya están cerrados, ya han pasado los plazos para recurrir, las actas han quedado archivadas. El peso de la demostración recae ahora sobre el que pida un reinicio del procedimiento; como pasa, por ejemplo, con el protofilósofo de la primera mitad del siglo VI a.C. cuando sentencia que todo está lleno de dioses, si es que esto significa que ya está bien, que ya está bastante lleno, que no se da abasto. Aquel a quien esto producía, pues, fastidio y malestar tuvo que pechar con el fantástico esfuerzo que conllevaba hacer una teoría que afirmaba que la clave de todo no era la multiplicidad, sino la unidad de haber surgido de un solo elemento para cuya designación se había empleado, hasta entonces, el nombre de Océano. Quien afirmara o aceptara esto no tenía por qué conocer aún la reacción en cadena en la producción de teorías que se ponía, con ello, en marcha, en cuya última fase se podría repetir, al fin y al cabo, jugando con la expresión, que todo está lleno de teorías. Es verdad que las teorías tienen un procedimiento de relevo e imposición distinto al de la formación de pregnancia, aunque Thomas Kuhn, con su concepto de «cambio de paradigma», ha aplicado el descubrimiento psicológico de la *switch* de la Gestalt a las historias de las teorías, procurándoles, con ello, una analogía, vivamente discutida, con la forma de reemplazo dinástico del mito.

También Cassirer ha desarrollado el concepto de «forma simbólica» a partir de la psicología de la Gestalt, llegando a un sistema categorial que nos permite entender el mito como una forma de intuición, y luego, también, como una forma de pensamiento y una forma de vida. El acceso a la concepción auténtica de la intuición mítica nos viene dado a través del fenómeno de la expresión o, más exactamente, mediante la «primacía de la percepción de la expresión sobre la percepción de la cosa».¹⁹ Mientras que la percepción de la cosa tiende a la univocidad —preparando, en esto, el terreno a la actitud de la teoría—, en una expresión dada se da un valor polisémico de una misma cosa en el tiempo, es decir, aquel *switch* guesáltico con el que Kuhn trata de captar el cambio de paradigma. En Cassirer, esto representa una ventaja de la categoría mítica de la metamorfosis: «Cada forma puede cambiarse en otra; todo puede venir de todo». Ya que, no obstante, la

19. E. Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien* Göteborg, 1ª ed., 1942, Darmstadt, 2ª ed., 1961, pág. 40 (trad. cast.: *Las ciencias de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 6ª reimpresión, 1993).

cara que muestra el mundo depende del estado afectivo de aquel a quien se muestre, no puede haber una participación intersubjetiva de ello más que comunicando la propia subjetividad, en la historia narrada. Aquí, la teoría de Cassirer nos sigue debiendo el paso más importante, aclarándonos cómo esa forma fundamental de la subjetividad alcanza su valoración específica en la historia. No puede atribuirse al mito, ciertamente, una objetividad teórica o precientífica; pero sí una «traducibilidad» intersubjetiva, que, en lo formal, está incomparablemente más cerca del valor de la objetividad que de la vivencia de alguna expresión de tono afectivo, como, por ejemplo, ésta: la estupefacción ante el dios de turno. Lo que Cassirer y otros han pasado por alto, al reclamar una teoría del origen del mito, es el hecho de que la totalidad del repertorio del material y de los modelos míticos que se nos ha transmitido ha llegado hasta nosotros mediante la recepción, «optimizado» por su mecanismo selectivo.

Cassirer no estaba interesado en la cuestión de la recepción del mito, sino sólo y exclusivamente en la de su origen y su carácter primigenio precisamente porque consideraba el mito bajo el aspecto de su *terminus ad quem*. En cuanto ordenación del mundo de la experiencia, de igual rango, en principio, que la llevada a cabo por la ciencia y el arte y no susceptible de ser desvalorizada por ellas, pero tendiendo, históricamente, hacia ellas, el mito representaría la definición de una época a la que la filosofía de la historia ha de prescribir la provisionalidad. El origen del mito no haría más que dejar entrever aquello que sólo con su superación será posible. Pese a todas sus afirmaciones de la cualidad de autonomía de este sistema de formas simbólicas, éste sigue siendo, para Cassirer, algo superado; superado, sin embargo, en el sentido de que él mismo señalaba hacia una experiencia y un trabajo de ordenación en donde tendría que coincidir su reemplazo con el fin de la propia historia. Hay un sistema de formas simbólicas que es el último; con este presupuesto, queda excluido todo retorno de «categorías» míticas, o bien ha de ser considerado un anacronismo estético.²⁰ Yo, en cambio, opino que, para percibir su cualidad de aportación genuina, el mito ha de ser descrito bajo el aspecto de su *terminus a quo*. El criterio del análisis de su función será, entonces, su distanciamiento de, no su acercamiento a. No sería únicamente —y, acaso, ni siquiera— una «for-

20. La ironía de fondo del título de la última obra de Cassirer [*The myth of the State*, New Haven, 1946 (trad. cast.: *El mito del estado*, 4ª reimpresión, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1982)] no está exenta de amargura.

ma simbólica», sino, ante todo, una «forma en general» de determinar lo indeterminado.

Esta formulación que suena a abstracta la entendemos aquí en un sentido antropológico, no epistemológico; una «forma» entendida en su sentido genuino, como medio de autoconservación y consolidación del mundo. El hecho de que el homínido haya escapado a la regla de la predeterminación ambiental tiene que ver con el fracaso, para su propio comportamiento, de los distintos indicadores y determinantes existentes, con la indeterminación de lo que «significa» para él el repertorio de cosas de su realidad. Frente a la atrofia de los significados estrictos y concretos, empieza él a establecer significaciones. Puede ser que esa experiencia y observación del retorno, diario y anual, de lo mismo haya constituido la vía más temprana de acceso a una forma de seguridad circundante, frente a lo que podía parecer el poder supremo de la realidad. Una concepción contraria a ésta es la que considera las interjecciones lingüísticas ante lo extraño, siniestro o desapacible como una fuente de nombres divinos todavía, en la medida de lo posible, explorable. Quizá no sea importante tener que decidir entre tematizaciones de índole extática o bien otras más normalizantes; lo importante es, a mi parecer, la circunstancia de que hasta la invención más pequeña necesite una aceptación, so pena de desaparecer de nuevo enseguida.²¹

Si en la repetición puede encontrarse seguridad, también se la puede encontrar en la repetibilidad. Incluso aunque la experiencia de carácter teórico no pueda basarse en la interpretación causal de la repetición, esto no significa, en absoluto, excluir que, en su génesis, la repetición y la producción de algo repetible hayan aportado lo mismo. Frente al trasfondo de indeterminación ambiental, la determinación se ve enriquecida con cada nombre que se abra paso, con cada entramado de nombres con los que parezca superarse su casualidad, con cada historia que presente una serie de portadores de nombres, cada uno con sus cualidades. Saber en quién tiene que apoyarse uno da siempre una seguridad de comportamiento que no deja de ser favorable para la vida y cuya sistematización apenas puede ser menos antigua que el propio hombre, si hemos de partir de que su origen está en una situación de desaseguramiento biológico.

21. El factor de la recepción está ausente también en las importantes precisiones del volumen dedicado al mito en la obra de Cassirer *Filosofía de las formas simbólicas* (1ª ed., 1925), bajo el título de *El pensamiento mítico*. Véase *Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, Leipzig, Studien der Bibliothek Warburg, VI, 1925, 2ª ed. incluida en *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt, 1956.

Por lo que atañe a la recepción de los nombres, se puede reflexionar sobre una anotación de la *Antropología* kantiana que, sin caer en el realismo de las denominaciones ironizado en el *Cratilo* platónico ni, tampoco, en el misticismo del lenguaje, admite, no obstante, algo así como una cualidad propia del nombre: «Lo primero que investigo es lo que hay detrás de la denominación. Pues un nuevo término no encuentra aceptación enseguida si no es muy adecuado». ²² Qué se entiende por denominación adecuada lo puede uno comprobar en el hecho de que, en ocasiones, ésta siga totalmente ausente incluso en el ámbito de sistemas basados en innovaciones técnicas, pese a la necesidad apremiante que tienen de algo así y la general sensación de carencia: el «querido telespectador» sigue constituyendo, hasta hoy en día, una penosa perplejidad, mientras que la complicada «cinta magnetofónica» se ha mudado, con éxito, en una simple «cinta».

Apenas si se ha decidido aún la cuestión de la aportación de la razón a la autoconservación del hombre. En tanto que se presente a sí misma como el órgano de los razonamientos, esto lo es ya antes incluso de que tenga éxito con sus reivindicaciones, sobre todo como instancia revocadora. La filosofía, en cuanto tal, representó la ruptura con el mito. No se podrá decir que esa ruptura haya tenido éxito de antemano, ni siquiera en tiempos tempranos. El enunciado de que todo se ha hecho a partir del agua es, ciertamente, distinto, pero no, por ello, mejor que ese otro de que todo está sobre el Océano. De dónde haya salido todo es una cuestión que todavía sigue abierta hoy en día, pero, a diferencia de entonces, sólo interesa en el marco de un planteamiento infinitamente seccionado. En el fondo, la ruptura filosófica con el mito sólo encontró el interés histórico que tiene en la actualidad después de que hubiera hecho reconocer, con un retraso de milenios, un triunfo —como si fuera en su propio interés— del principio presuntamente antagónico. La razón que tematiza se convierte en principio de la tematizada: el *lógos* viene al mundo mediante la ruptura con el mito. Que la razón hubiera tenido que contradecirse una vez más a sí misma para liberarse de su propia contradicción no ha dado materia suficiente que pensar.

Kant sigue dejando traslucir lo sorprendente de su percepción al escribir, resumiendo toda su primera *Crítica*, en la «Disciplina de la Razón Pura»: «Pero que la razón, a la que, propiamente, compete prescribir su disciplina a todas las otras tentativas, siga necesitando, asimismo, de ella puede parecer, ciertamente, extraño, y, de hecho,

hasta ahora ha escapado a tal humillación porque, con la solemnidad y el talante de seriedad con que entra en escena, no era fácil que a alguien se le ocurriese sospechar que se trataba de representar una pieza frívola [...]». El hecho de que a la vieja razón le siga pasando tan tarde algo así no hace sino descubrir, una vez más, la distorsión de nuestra perspectiva del tiempo; pero también nos hace cuestionable un concepto de razón que se puede permitir el lujo de empezar siempre a existir a partir de su última oposición a todo lo anterior.

La reducción kantiana de la razón al horizonte de la experiencia está sujeta al principio —descubierto con ayuda del concepto escolástico de la *veritas ontologica*, propia de Dios, y transferido luego, en la época moderna, al hombre— de que la verdad de una cosa sólo es accesible al que la ha hecho, y sólo dentro del círculo de su autoría. Esto es completamente evidente si lo consideramos con las premisas de una visión mecanicista del mundo: el inventor de un mecanismo es su teórico por antonomasia. ¿Pero vale esto para toda clase de autoría? ¿Se adquiere alguna verdad sobre la historia con sólo preguntar la intención y la opinión de aquel que la ha hecho o que, al menos, ha contribuido a hacerla? Con una contrapregunta así conecta una posición que está bajo la rúbrica de la «hermenéutica» y que contradice a aquel principio moderno de verdad, atribuyendo a la autenticidad creadora un potencial no accesible ni visible a ningún autor, e incluso desconocido e ignorado, en gran parte, por éste, y que únicamente ha sido explorado y desarrollado por el trabajo de la recepción, la crítica y la interpretación. Así es fácil de entender la paradoja romántica de no conceder plenos poderes sobre el sentido y la verdad de la obra a nadie más que al «crítico», adjunto, en su condición de ejecutor clarividente, al ciego creador.

De este modo surge, un piso por debajo del genio, una nueva élite de la crítica y de la interpretación. Considerado estrictamente, no se trata, en absoluto, del público de una recepción, sino de una especie de factor integrado en la producción misma de la obra, sean las «obras» lo que sean. Viene, aquí, como anillo al dedo, la sentencia de Matteilano: *Semper mens est potentior quam sint verba*, axioma de una interpretación extensiva de la ley. Pero la ilusión de que la historia de la recepción podría ser escrita de tal forma que, en vez de preguntar por la intención de los autores, preguntara a sus críticos no llega nunca al destinatario, real o imaginado, de la obra, al público, y si alguna vez lo hace, llega a sus «juicios del gusto», no a lo que se propone la obra: su vivencia, o hasta su disfrute.

Al final, no tenemos otro indicio de la «historia de los efectos» de una obra que la pura supervivencia de la misma, el simple hecho de que

no se ha hundido en la ingente masa de lo olvidado. No es rebajar la función de la crítica si se nos recuerda que comparemos, en una temporada teatral o de publicaciones, los encomios o las condenas del estamento público encargado de las recensiones con una estadística de las representaciones y ediciones. Un recordatorio así no es sino un aviso para poner sordina a las valoraciones excesivas de ciertas historias de los efectos de una obra, como si se tratase de un acceso, ya logrado o posible, hacia esa vertiente de la experiencia y vivencia de la misma.

La mitología ofrece la ventaja, única, de no tener que medirse más que con las exiguas existencias de lo que ha sobrevivido. Sus inventores le son a ella tan poco accesibles e interpretables como los posibles expertos, a los que yo, por prudencia, no llamo críticos, porque pueden haber sido rapsodas de la competencia, intermediarios, organizadores de las fiestas del culto u otra gente competente en la materia. En el caso de la antigua épica de las literaturas románicas, Jauss, siguiendo a Vinaver y Rychner, ha podido apartarse de las categorías de la estética clásica y romántica ateniéndose justamente al hecho de que entonces no estaba apagada aún la participación de lo oral en la formación de los estadios de la obra que nos son accesibles, pudiendo hablarse de la existencia de una «tradición fluida» de recitado de tales poemas, con el acompañamiento de elementos improvisados. Por ejemplo, en relación con *Le Roman de Renart* Jauss ha demostrado que «el núcleo del ciclo, la fábula de la dieta del león, experimentó un cambio narrativo no menos de ocho veces», cosa que él tiene por un «fenómeno sorprendente» que una investigación positivista no podría abordar de otro modo que suponiendo una serie de «variantes corruptas» respecto a un original inaccesible. Jauss detiene su mirada en el público medieval, al que estas variaciones le podían parecer una «serie de continuaciones que, pese a su continuo mimetismo, sabían desarrollar, una y otra vez, un nuevo elemento de suspense».²³ Al contrario de lo que nosotros hemos tenido que suponer para la antigua épica griega, antes de la fase de su puesta por escrito, en la épica medieval la cultura escrita actúa con fuerza sobre el proceso de variación y selección, deja al azar la fijación de las variantes en las que no se dispone del original y encubre las transformaciones introducidas en la relación entre el tema principal y las variantes me-

23. H. R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, 1977, pág. 17. Y, antes, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tubinga, 1959.

diante la actuación constante de la consigna *Da capo!* en los pasajes predilectos.

El teórico de la épica medieval se encuentra, a consecuencia de la labor de escritura que «acompaña» al proceso de recepción, ante otra clase de fuentes. No necesita limitarse únicamente a sospechar de las decisiones de las que depende el olvido o la supervivencia de algo, ni ver, como el mitólogo, el resultado como la suma de alternativas desconocidas, en donde ha aflorado la creatividad.

CAPÍTULO II

MITO FUNDAMENTAL Y MITO ARTÍSTICO

También son diablos, pero disfrazados.

MEFISTÓFELES a los diablos sobre los ángeles

Dada la multiplicidad de mitos existentes, en nuestro círculo cultural y en otros se ha intentado, repetidamente, reducirla a un mito fundamental, empleándolo, luego, como la raíz de los desarrollos y enriquecimientos posteriores. Esta forma de proceder parte del supuesto de que los núcleos constantes del mito tendrían que llevarnos también a su estado originario. Lo que constituye su margen de transformación sería, entonces, un campo circundante formado por cuerpos extraños y restos de mixturas depositados allí más tarde. Pero el mito-raíz no tiene por qué ser el mito de partida. Eso sería una hipótesis complementaria que sólo puede atraer vivamente a quien no acepte nuestro presupuesto: lo que nos interesa no es, en absoluto, el mito primero. Más bien, lo que merece convertirse en objeto de nuestro estudio es el mito variado y transformado, gracias a su recepción, en distintas estructuras, históricamente relacionadas y con una gran riqueza de referencias, ya que ese estudio incluye la situación histórica y las necesidades afectadas por el mito y que estaban dispuestas a «trabajar» en él.

Si se puede hablar de un mito fundamental sin darlo por el mito primero, su proceso de condensación y consolidación ha de ser diacrónico: una especie de preservación de aquello de lo que no se podía ya privar un mitologema, tanto para su identificación como también para la utilización de su aportación icónica. Cuanto más éxito tenga el proceso de solidificación, tanto más resistente será su resultado.

El mito fundamental no es algo simplemente dado de antemano, sino lo que se ve que permanece al final y que ha podido satisfacer las distintas recepciones y expectativas. Estamos familiarizados con

el fenómeno, puramente literario, de que la violencia y el atrevimiento de las correcciones y torsiones encuentren su estímulo más señalado precisamente en los mitologemas históricamente «más exitosos». ¿Habrían podido permitirse Kafka o Gide, en sus decididas transformaciones de temas míticos, renunciar, por ejemplo, al mitologema de Prometeo? ¿Podemos ni siquiera imaginarnos que el tesoro de nuestra tradición lo hubiera alguna vez perdido? La contestación, y no sin motivo, será: es inconcebible. Y lo mismo pasa con el mito fundamental de la prohibición de volverse, como Orfeo o la mujer de Lot, para ver, con toda seguridad, realizado, lo que ha sido prometido como seguro. Desde una perspectiva antropológica, podemos comprender de inmediato qué es lo que enriquece con una significación inagotable esa prohibición de volver la cabeza: la óptica frontal humana condiciona que seamos seres con «mucho a nuestras espaldas» y tengamos que vivir admitiendo que una gran parte de la realidad la tenemos siempre detrás y que hemos de dejarla ahí, detrás de nosotros.

Prometeo y Orfeo, he aquí dos nombres que nos recuerdan, por igual, lo falso que tiene necesariamente que ser tratar de medir y explicar la significación del mito fundamental por las respuestas que nos haya dado a determinadas preguntas. Sin embargo, el mito fundamental ha de ser valorado por el alcance de su aportación: al ser germinal, se hace capaz de ser de una forma total. Pero esto sólo significa que trae consigo la sugestión de que, a través de él y dentro de él, no queda nada sin decir. Lo no dicho es una categoría distinta de la categoría de lo no preguntado. Qué significa aquí totalidad sólo lo empezamos a saber, propiamente, desde que se renunció y tuvo que renunciarse a ella para conseguir un conocimiento científico.

La ciencia está sujeta a la condición de que se abandone la reivindicación de totalidad. Se habla, filosóficamente, tanto sobre el «concepto del mundo» precisamente porque la filosofía no puede tener ningún concepto del mundo, sino únicamente una idea de lo que tiene que seguir ocultándose a ella, al no poder negarse a las normas del conocimiento de índole teórica. Es una ligereza opinar que ella tendría que haberse desembarazado de esas normas cognoscitivas o que incluso lo ha hecho ya, aquí o allá, por mor de un concepto del mundo, con la articulación que se quiera. Se trata de un juego de posibilidades que no existen, una forma sutil de darse importancia con opciones que no están abiertas. La renuncia a la totalidad por amor a la ciencia es algo tan definitivo como la renuncia a un tipo de verdad que uno creyó, una vez, poder esperar de ella, como la renuncia a determinadas preguntas de por qué, como la renuncia, finalmente, a lo

intuitivo. Con todo, aquí nos movemos en el ámbito de lo irrenunciable, cosa que se hace notar en la serie de sucedáneos a que fuerza.

Qué es lo que pertenece a un mito fundamental lo revelan los intentos por imitar las cualidades del mito con medios artísticos. Pero tampoco en el mito artístico parece operar únicamente la pura fantasía, sino la estructuración de un conjunto de figuras fundamentales de carácter elemental. Si —tomando como ejemplo los mitos platónicos— los hombres son pensados como surgidos de la tierra, tal como los griegos lo hicieron, la representación imaginativa de su formación, hasta sus más altas posibilidades en la alegoría de la caverna, es sostenida por esta representación fundamental: sería una ampliación erigida sobre el mito fundamental del esquema de ese «salir de la tierra a la luz». Aquí hay una convergencia entre un mito fundamental y una metáfora absoluta.¹

Después de Platón, acaso sólo Nietzsche ha intentado urdir una serie de mitos elementales sometidos a una minuciosa reflexión teórica, sirviéndose de ellos como instrumento filosófico. No obstante, Nietzsche trabaja igualmente con atrevidas variantes de mitos sancionados por la tradición. Él sabía muy bien qué es lo que quería pedir y exigir a un lector familiarizado, desde niño, con configuraciones como la del paraíso bíblico, donde el tentador tenía la figura de la serpiente, la prohibición concernía a algo tan inocente como al fruto de un árbol y Dios era la amabilidad misma, que se paseaba por el jardín, que todo lo permitía, exceptuada una sola cosa, y cuya magnanimidad pareció después transfigurarse en el celo irritado de un legislador que iba a prohibirlo casi todo y permitir tan sólo algunas cosas. Cuando Nietzsche, en la retrospectiva de *Más allá del bien y del mal* en su *Ecce homo*, de 1888, escandaliza al lector con la visión que tiene del mito del paraíso, hace, igualmente, más evidente que muchas alegorizaciones anteriores que ahí hay un mito fundamental de alta graduación.

Nietzsche se autopresenta aquí como alguien que habla en términos teológicos, al dar por supuesto que referirse a ese mito significa hablar «teológicamente», y eso lo hace él raras veces. El criterio de no-dejar-nada-sin-decir no habla ni en favor ni en contra de esa especificación; lo que lo califica como mítico es el método de «trasposición» de la configuración dada anteriormente.

Habría sido el propio Dios «quien, al finalizar su jornada de trabajo, se puso a reptar él mismo como una serpiente bajo el árbol del

1. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, 1960, págs. 85-87.

conocimiento: descansaba de ser Dios [...]». Como serpiente, no sólo descansa del trabajo de la creación, sino que se convierte en príncipe del mal. No cabe duda de que este Dios se autorrepresenta, según el modelo gnóstico, sólo como Dios de este mundo. Pero, con las tres frases, caracterizadas como elípticas, de su mito, abriga Nietzsche una intención totalmente distinta: el Dios que descansa de ser lo que es ve la situación paradisíaca de su creación como la plasmación de la tentación misma, consistente en estacionarse en su carácter definitivo y cerrado. La autocomplacencia del séptimo día se trueca en un empacho de lo bueno que Él había hecho porque aquello no podía tener ningún futuro, ninguna historia. El paraíso es la negación de la historia, el compendio del aburrimiento de todo un Dios. De manera que Dios se convierte en el diablo para empujar a su obra, en vez de a la amable salida de la inocencia paradisíaca, a la dramática catástrofe de la historia universal: «Lo había hecho todo demasiado hermoso [...]». El diablo no es más que la ociosidad de Dios cada séptimo día [...].² Esto es (lo decimos para el que no tenga ganas de compulsarlo) todo un texto de inversión mítica. Es evidente que su actitud teológica es irónica.

Uno se pierde siempre algo si quiere sacar una serie de enunciados de la polisemia de este corto mito. Pero es inevitable, si queremos demostrar cómo éste cumple el criterio de la totalidad mítica: no-dejar-nada-sin-decir, trasluciéndose en él que ahí no queda nada por decir y que nunca podrá decirse más, cosa que ninguna teoría puede atreverse a afirmar. La tentación del paraíso sería la artimaña de un Dios que quería dar una historia a su obra, que el hombre no se encenagase enseguida en sí mismo, sino que se encaminara, dando un gran rodeo, hacia el superhombre. Este Dios no lamentaba el haber creado, pero sí el grado de perfección de su obra, que, como «paraíso», compendio de toda clase de satisfacción, tocaba ya a su fin. El pecado era un truco, ese antiguo antagonismo entre el bien y el mal ya no era, en el paraíso, sino una simulación: la trampa en la que el hombre debía caer al creer que ése era el secreto que Dios le ocultaba. Pero el auténtico secreto de Dios es que lo bueno le aburre e incluso todo lo que Él mismo es. El día de su descanso es la simulación

2. Nietzsche, *Ecce homo*, Musarion, vol. XXI, pág. 264 (trad. cast.: *Ecce homo*, Madrid, Alianza, 4ª reimpresión, 1998, en el cap. correspondiente a *Más allá del bien y del mal*). ¿Se leyó correctamente, cuando apareció por primera vez el *Ecce homo* en la editorial Insel en 1908, este pasaje del «cada séptimo día», que, por cierto, desde un punto de vista filosófico, suena más ambicioso que «aquel séptimo día», el único del que se hablaría?

de su ausencia, ya que, en realidad, repta como una serpiente bajo el árbol del conocimiento, a fin de expulsar al hombre, mediante la prohibición y la promesa —medios dimanantes de una única fuente— hacia el ámbito de su historia universal.

Este artefacto mítico de Nietzsche está rebosante de la sospecha de que el cartesiano *genius malignus* es la instancia última. La amenaza del sujeto, conciliada superficialmente al principio de la época moderna, no podría ser neutralizada con ningún argumento, siendo sólo superable mediante una ruptura completa con el ideal de la verdad. Al fin y al cabo, en la figura del Dios bíblico de la creación no queda ninguna benevolencia hacia el hombre, por lo que, con su metamorfosis en serpiente, le hace creer que es por la tentación de su opositor, el diablo, por lo que pierde el paraíso. No le confiesa que ése es el deseo secreto del propio Dios, surgido del fastidio por la forma de domesticación paradisiaca. Es el mito total del cinismo. Habla de la tiranía metafísica, de la que únicamente escaparía quien se hiciera absolutamente indiferente al bien y al mal, a la verdad y a la falsedad, tiranía que fuerza la llegada del superhombre, ya que sólo el superhombre escapa a ella. El mito ha dicho, según Nietzsche, todo lo que había que decir sobre el mundo y el hombre y la historia. En sus tres frases, nada queda por decir.

Si se sopesa toda la alevosía con la que Nietzsche se las da aquí de teólogo, aunque sabe muy bien que es un mitólogo, aquélla se ve incrementada por la exclusión de las más suaves características dualistas del personal bíblico: el propio Dios, que unos momentos antes era aún el creador y amistoso señor del jardín, desempeña la parte del diablo, sembrador de confusión. Lo es todo —Dios y diablo— al mismo tiempo. Pero salta a la vista enseguida que Él no sólo se sirve del engaño, sino también, para poder serlo simultáneamente todo, del instrumento de la metamorfosis. Al tomar la figura de la serpiente, se revela como un Dios de las metamorfosis.

Esta categoría mítica de la metamorfosis viene asociada, en nuestras coordenadas históricas, al odio despertado por todo lo que suene a disminución de la seriedad. La dogmática cristiana ha contrapuesto la Encarnación de Dios —que se habría identificado, definitivamente, con la naturaleza y el destino del hombre— al carácter episódico de la metamorfosis. Qué es lo constitutivo de la «seriedad» del realismo lo aprendió la tradición europea postantigua, de forma decisiva, del dogma de la Encarnación. El hecho de plantear una pregunta como la cartesiana —de si el mundo es, realmente y en sí, lo que nos parece que es, y qué seguridad podemos tener de ello— sólo

se puede entender como un problema de certidumbre que penetra toda una época si suponemos la capacidad conceptual conseguida, a lo largo de varias épocas, en el ámbito del dogma. En cualquier caso, forma parte de la autoconciencia de la época moderna el haber tomado siempre, con una renovada seriedad, los distintos realismos —teóricos, prácticos, estéticos— que han ido surgiendo. De los dioses míticos, a los que el poeta no deja sino sonreír ante palabras como tiempo, vida o muerte, se acaba diciendo: «Sólo una palabra escuchan seriamente: / transformación».³

Hans Jonas ha aplicado el concepto de mito fundamental al gnosticismo, como formación espiritual del final de la Antigüedad, con un propósito metodológico que se aparta del concepto de mitología de la historia de las religiones. Para él no se trataba de hacer un mito modelo como un preparado a base de la multitud de mitologemas gnósticos, y menos de demostrar la unidad originaria de esa posterior multiplicidad. Lo designado por él con la expresión de «mito fundamental, unitario y autógeno» es la forma, infranqueable, de represen-

3. El poema de Max Kommerell, que empieza «Alguien dice: en un instante [...]», lo leo en Hans-Georg Gadamer, *Philosophische Lehrjahre*, Fráncfort, 1977, pág. 104 (trad. cast.: *Mis años de aprendizaje*, Barcelona, Herder, 1997). El poema, sin título, abre su antología *Rückkehr zum Anfang*, Fráncfort, 1956. En qué medida la dogmática de la Encarnación ha trabajado en pro de un realismo hasta entonces desconocido se puede deducir del empeño que pone Harnack en defender el «docetismo» de Marción contra consecuencias que habrían sido ignoradas por la Antigüedad: éste habría tenido que alejar a su Cristo de la participación en la maldad de la materia y de la vergüenza de la invención demiúrgica de la reproducción; hasta sin una sustancia carnal Él habría podido darse un conocimiento sensorial específicamente humano. (Harnack, *Marcion*, Leipzig, 2ª ed., 1924, págs. 124 y sig.) Pero justamente ese acto de evitar lo vergonzoso y limitado de un sufrimiento que Él mismo no haya determinado pretende dar los estigmas del realismo a una Encarnación que tenía que ser; también, una renuncia a lo «puramente» material, si quería ser «tomada en serio» como una decisión salutar definitiva. No bastaba como realidad lo que Tertuliano había encerrado en la fórmula: *Satis erat ei (sc. Christo) conscientia sua (De carne, 3)*. Si Harnack subraya la vinculación que con la época tenía la aceptación del docetismo por el distanciamiento respecto al *Dios del mundo*, lo que no puede es fundamentar, al mismo tiempo, el docetismo en cuanto expresión de la separación de esas *nova documenta dei novi* de lo adecuado a aquella época: «El docetismo fue también, en aquella época, una expresión de la creencia de que Cristo no había sido un producto de su propio tiempo y de que lo genial y divino no se había desarrollado a partir de la naturaleza». Esto es una pura extravagancia del espíritu de la época y revela, ya por su forma de decirlo (¡lo genial!, ¡se ha desarrollado!) en qué clase de expresión de qué clase de época debemos pensar aquí. Lo que se advierte, en ello, es lo que ha «aportado», a largo plazo, la defensa dogmática de la Encarnación, aunque sólo fuera por ir preparando la formulación de la postura opuesta de Nietzsche.

tación —y no sólo a un nivel práctico— de la comprensión que la época que él llama gnóstica tenía de sí misma. El mito fundamental es el factor histórico, de índole transcendental, que ha sido explorado, «el principio de síntesis buscado para dar cuenta de la multiplicidad de las objetivaciones míticas en el ámbito de las interpretaciones gnósticas».⁴

El mito fundamental, tal como lo estudia Jonas, no es, pues, un hecho de carácter histórico-literario. Es como un esquema estructural adecuado para esos hechos y documentos, un «principio dinámico de creación de sentido» para los mitos o construcciones similares que sean, de hecho, demostrables. Es de una importancia secundaria el hecho de que su obra sobre el gnosticismo se apoye en la analítica existencial de Heidegger, entendiéndolo, en consecuencia, el proyecto mítico fundamental como una autointerpretación del hombre históricamente existente: lo que aparece como un suceso externo, narrable, mundano y ocupado con figuras diversas no será sino una proyección de cómo el hombre histórico concreto se entiende a sí mismo en su «existencia».

Ahora bien, el planteamiento de Jonas, espléndidamente confirmado por los extensos hallazgos gnósticos posteriores a 1945, ha sido, en ocasiones, ampliado de tal forma en el marco de la filosofía de la historia que tendría que poderse construir un mito fundamental para cada época, incluso aunque no se disponga, como en el caso del gnosticismo, de un material mítico minuciosamente acuñado. Por tentadora que pueda ser esta ocurrencia, desconoce la excepcional disposición a lo mítico del dualismo gnóstico, pues precisamente aquí se pueden contar historias por estar enfrentados dos poderes originarios, dos distintos campos metafísicos, con sus respectivos engaños y artes, y donde la historia del hombre no es más que algo así como el indicador de los vaivenes por los que pasa la distribución de esos poderes, sus éxitos parciales, sus virajes y golpes inesperados. El mode-

4. H. Jonas, *Gnosis und spätantiker Geist*, II/I («Von der Mythologie zur mytischen Philosophie»), Gotinga, 1ª ed., 1954 (trad. cast.: *La gnosis y el espíritu de la antigüedad tardía: de la mitología a la filosofía mística*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000). Los pliegos 2-7 de la primera edición de esta parte de la obra están impresos aún en el papel de la primera impresión del volumen I, de 1934, y el pliego 1, con el nuevo prólogo (como los pliegos 8-14), aparece impreso en un papel distinto, de la época de posguerra: cosa que documenta no sólo el destino de la obra, sino también la datación de la Introducción metodológica sobre la «problemática de la objetivación y su cambio formal», de donde hemos citado la definición del «mito fundamental», muy cercana, pues, al volumen inicial y, con ello, a su primera concepción de lo que es una época.

lo dualista es susceptible de mitos. Suministra *historias*, así como las remitificaciones dualistas modernas nos transmiten, en vez de eso, la historia interpretada por ellas: la situación respectiva del mundo no es sino la esperada sección transversal del proceso de lucha, en su conjunto, que mantienen entre sí los poderes determinantes de la realidad. Sólo así puede ser narrada *la* historia como *una* historia, en la que el bien y el mal tienen sus representantes.

En sentido estricto, un comienzo dualista de la totalidad de la historia debería hacer imposible cualquier final claro, al tener que contar, en todo tiempo, con una repetición; pero eso, lejos de apaciguarla, suscitaría una preocupación mayor por la salvación. De hecho, tanto el dualismo gnóstico como cualquier otro dualismo es absoluto únicamente en relación con el principio y sus consecuencias, pero no respecto al fin y a su carácter definitivo. El principio negativo no es, ciertamente, aniquilado, pero sí, probablemente, empujado a la resignación al serle arrebatada su presa. No es el desplazamiento de la situación del poder lo que determina el resultado, sino la superioridad en el engaño.

Por ello, toda reincidencia gnóstica implica también la licencia, tan valorada por sus partidarios, de admitir cualquier medio para conseguir el fin. Se puede hablar, entonces, de una serie de estrategias, incluso de estrategias dobles, y la falta de escrúpulos respecto a los medios excluye un conjunto de alternativas referentes a los fines, en los cuales únicamente su realización puede justificar a los responsables. Añádase a esto que la evidencia de los fines sólo se muestra en la medida en que el proceso intermediario haya alcanzado, o pueda alcanzar, el peor grado posible de insoportabilidad; de ahí que, en algunos grupos que obran en consecuencia, pertenezca al repertorio gnóstico la exacerbación de eso que, comúnmente, se llama «pecado», para que la situación del mundo sea impulsada de la forma más rápida hasta el punto último de su injustificabilidad metafísica y de desafío del principio antagónico. Puede vincularse también con ello la convicción de que la justicia moral y la fidelidad a la ley no son aún, en absoluto, cualidades que justifiquen ante el buen «Dios desconocido».

La ventaja del gnosticismo estribaba en que no necesitaba dar al hombre más que una pequeña participación en las grandes decisiones cósmico-metafísicas: son decididas, es verdad, *para* él, pero *no a través* de él. Éste tendría que intentar ganar alguna participación en ellas, pero no como sujeto de las mismas.

Por muy casuales que sean las figuras, los pasos dados, los enredos y los engaños tramados, el mitologema gnóstico tiende, en contra

de su premisa dualista, a una decisión, mediante la cual quede justificado todo lo que haya sido montado para que ésta se produzca. En esta decisión desaparecen los últimos presupuestos de los dos poderes antagonicos de igual rango; de lo contrario, el proceso tendría que ser infinito, y cada certeza meramente episódica. Vemos, por ello, que un dualismo absoluto, como el maniqueo, no puede servir de base, en interés del gnosticismo, a su «doctrina de la salvación». Resulta más adecuado que el mito siga incluyendo el «surgimiento» de esa duplicación de poderes.

La hipótesis del mito fundamental viene forzada por el cúmulo de variantes y nombres míticos, de construcciones, hipotácticas y paratácticas,* de sistemas gnósticos, que nos dan la impresión de ser parodias de la *Teogonía* de Hesíodo. Si nos acogemos a la suposición de que todo eso es una representación imaginativa de un estilo de vida histórico de concebirse a sí mismo y al mundo que se iba desprendiendo de la Antigüedad y que estaba en desacuerdo con sus presupuestos axiológicos, vemos, retrospectivamente, su necesaria referencia a antiguos mitologemas y lo inevitable del desafío de volver a decir todo aquello de una forma aún más sólida y defendible. Y entonces obtenemos una vista previa de la dogmática de la Iglesia, que se formó como reacción a sus adversarios gnósticos y que, no obstante, sólo se hizo viable reconociendo los problemas planteados por aquéllos. La dogmática eclesial representa, en gran parte, la forma de supervivencia de la resistencia gnóstica frente a la Antigüedad, institucionalizada sirviéndose de los propios medios de esa Antigüedad.

Si queremos dejar abierta, en la metodología y en la temática, la opción de que también otras épocas podrían haber puesto en un mito fundamental su «fáctica concepción esencial de la propia existencia histórica» —procurándose, a través de él, «en distintos universos icónicos, las objetivaciones (míticas o de otro tipo) que tuvieran intención de conseguir»—, esto no tiene por qué excluir ya otros sistemas de expresión y otros enunciados. Claro que, en el caso del gnosticismo, hay que seguir sosteniendo su exclusividad. El mito fundamental no prescribe la extensión de lo secundario. Se limita a subordinarlo a las funciones que pide la complejidad de trazado de ese camino salutífero a través del cosmos. Aparecen aquí elementos abstractos en forma de hipóstasis, emanaciones, eones y cuasi-figuras. Harnack no quería que se clasificase a Marción como gnóstico, pues no había comparti-

* Referentes a la *hipotaxis* o la *parataxis*, la subordinación o coordinación gramatical. (N. del t.)

do esa especulación sobre los eones y las emanaciones, sino que se había limitado a afirmar, más bien, la existencia de una doble divinidad. Pero esto no afecta a las características decisivas. Las redundancias especulativas sólo constituyen el espacio que se ha dejado libre a la fantasía gnóstica; pero, desde una perspectiva funcional, sugieren también lo caprichosa que era la deformación del antiguo cosmos y, con ello, su carácter no vinculante.

Coincidiendo con la liberalidad mostrada en la formación de estos sistemas, se va fraguando el escándalo que hará inevitable la superioridad de la censura dogmática, por poco visible que esto fuera en el 144, año de la excomunión romana de Marción, pues como en el caso de otras dogmatizaciones, también aquí tiene aplicación la experiencia de que un concepto pugna por colocarse en un primer plano cuando una multiplicidad de escuelas y sectas —y, con ello, de universos icónicos, cultos y personificaciones— luchan también por lograr un grado más alto de exclusividad y una mayor capacidad competitiva de sus contenidos. Siguiendo esta vía, la escolástica medieval iba más tarde a llegar a convertirse en una caricatura de sí misma, consiguiendo que hasta su nombre fuera ya un insulto.

De la relación entre imaginación y concepto que podemos leer en la derrota del gnosticismo frente a la Iglesia sería fácil concluir que aquella presunta fuerza en la producción de iconos no era sino expresión de la incapacidad de producir conceptos. No sería, pues, más que un estadio previo al del trabajo propiamente conceptual en el plano de la historia universal, satisfaciéndose, así, la intención que presidía la creación de nombres, imágenes y rituales. Esto no constituye meramente un error de índole hermenéutica, sino una interpretación que, de hecho, ya ha tenido sus efectos históricos.

Al separarse del gnosticismo, la dogmatización se hace con uno de los dos medios fundamentales que precisa para su autocomprensión. Considera a la metáfora y a la alegoría como un trabajo preparatorio para la definición conceptual, que sólo pudo encontrar un lenguaje no icónico en los Símbolos de la fe y en las resoluciones de los Concilios. En cambio, Marción indicaba que la forma de parábola era el discurso idóneo para el anuncio del «Dios desconocido». Claro que, con ello, ha suscitado la perplejidad de su intérprete, al rechazar justamente la alegoría del hijo pródigo como texto canónico del evangelio de Lucas, una alegoría de la que, al fin y al cabo, Harnack había destacado que sólo este pasaje daba la impresión de algo «nuevo y único» en los textos de los sinópticos, es decir, de algo no derivable de fuentes helenísticas. Pero Marción no podía tolerar la presencia

de esta pieza singular en el único evangelio que él aceptaba —falsamente atribuido, según él, a Lucas, y que, en realidad, pertenecía a Pablo— por hablar de un retorno de tierras extrañas, cuando justamente lo extraño y lejano ha de convertirse en la verdadera patria del gnóstico. Vemos —por eso aludimos aquí a ello— cómo Marción trata de mantenerse en la tesitura de la propia parábola, rehusando la escapatoria que le ofrece la posibilidad de otra interpretación alegórica de ese texto, ni siquiera para rescatar, así, una prueba importante del carácter único de esa fuente original.

El segundo instrumento del que se sirve la dogmatización para su autocomprensión es tomar los enunciados, exclusivamente, como respuestas a una serie de preguntas, cuyo repertorio ella ve, por así decirlo, como un cosmos ideal. Y entonces los enunciados de la filosofía antigua tenían que contener ya respuestas que, si bien eran insuficientes, se referían, claramente, a ese repertorio de preguntas. Era inevitable que se relacionase el lenguaje de las nuevas respuestas con la explicación que, ya con anterioridad, se había dado a esas preguntas. La dogmatización no sólo reemplaza las historias, sino que lleva implícita su negación, ya que las historias no pueden ser mostradas como respuestas a una serie de preguntas. Pero también porque tenía que cuestionarse su carácter vinculante, considerándolas inadecuadas para lograr el sometimiento de los creyentes.

De esta manera la dogmatización de la teología cristiana se puso a usar, por miedo al contagio de la orientación icónica del mito, un lenguaje distinto del bíblico. Su consistencia —pues la consistencia es el valor preferente de toda formación dogmática— fue alcanzada mediante la asunción, no concluida hasta bien entrada la Alta Edad Media, de la antigua metafísica. Esta recepción daba alguna posibilidad de seguridad a la suposición de que en la doctrina de la Iglesia se daba respuesta a un repertorio fijo de preguntas esenciales del hombre, mientras que la hipertrofia gnóstica no representaba más que una tentativa, confusa y fracasada —no había entendido, por así decirlo, las preguntas, como para poder dar, después, sus respuestas.

Thornton Wilder, hablándonos de las últimas palabras pronunciadas por su amiga Gertrude Stein en el lecho de muerte, afirma que fueron las siguientes: «¿Cuál es la respuesta?», añadiendo, tras unos momentos de silencio: «¿Cuál es la pregunta?». Lo individual refleja, de forma condensada, el fenómeno histórico con el que nos vemos confrontados una y otra vez y que se nos revela con tanta desgana. Así como los ilustrados daban por supuesto que los mitos no eran sino respuestas insuficientes a las preguntas acuciantes que se hace la

humana curiosidad sobre la naturaleza, las preguntas sobre la historia del alma y de la salvación eran también, para la autocomprensión del cristianismo primitivo, unas constantes dadas ya anteriormente, lo cual hacía posible que se exigiese que sus respuestas fueran tan precisas como se suponía que habían sido las preguntas.

Esto es ni más ni menos que una inversión de lo que históricamente pasa: las preguntas son algo que sólo se manifiesta, y no antes, cuando la labor imaginativa y enunciativa cae bajo la presión de una exigencia de coordinación, a lo que luego se dará una respuesta, un refuerzo, una asistencia, un conjunto de instrucciones. La tardía invención dogmática del pecado original se cristalizaba en algo donde quedaba absorbida la pregunta sobre qué es, propiamente, aquello de lo que la salvación había tenido que liberarnos. De este mismo tenor parece también la configuración de la escatología personal, como si fuera una respuesta a la pregunta por el destino de las almas individuales y la justicia que lo preside.

Todo ello no es más que el residuo resultante de una gran cura de adelgazamiento a la que es sometido el repertorio mítico. Los epígonos filosóficamente disciplinados quieren siempre creer que en tiempos anteriores a la historia de la conciencia de la humanidad fueron planteadas una serie de preguntas y se intentó darles unas respuestas cuya insuficiencia las exponía a ser expulsadas por otras respuestas a las mismas preguntas. La dogmática aparece como un rechazo a ese proceso de desalojo, como una fijación por escrito que viene acompañada por una sanción extraordinaria. Sólo puede tener efecto a un nivel institucional, cosa que evidencia lo anti-institucional que es el mito. La debilidad de la concepción de Marción radica en no haber sido capaz de valorar debidamente la pregnancia mítica de su separación entre el Demiurgo y el Dios de la salvación como un potencial antagónico al de la Iglesia y utilizable para su propósito organizativo de otra Iglesia basada en un canon restringido a Pablo y al Pseudo-Lucas.

Las historias de las cuales hablamos aquí no fueron narradas, precisamente, para contestar preguntas, sino para expulsar la sensación de malestar e insatisfacción allí donde pueden empezar a generarse las preguntas. El hecho de enfrentarse al miedo y a la incertidumbre significaría no dejar ya que surgieran o se concretaran las preguntas sobre qué es lo que excita y mueve esos estados de ánimo. La conciencia de la incapacidad de contestar a tales preguntas puede, en una forma difícilmente ponderable, desempeñar aquí también un papel, mientras que esas preguntas no pueden ser rechazadas, discrimi-

nadas como una *hybris*, en un medio institucionalizado, o —como ocurre en el de la ciencia moderna— desplazadas al futuro progreso, todavía pendiente de realización. Nos hemos acostumbrado a las reglas de juego de los teóricos profesionales, que favorecen hasta a aquellos que sólo son capaces de inventar preguntas, y todavía más a quienes no hacen sino criticar las respuestas, dotando a esa crítica incluso con la reivindicación, cuasi-ética, de que el ser criticada forma parte de una intención inmanente a toda respuesta. Exponerse a la crítica con un gesto de dolor jubiloso se convierte en algo tan integrado en el saber profesional como ser un buen perdedor se cuenta entre los deberes de lo que se llama un buen deportista. El mito está exento de tales cargas, de ahí que nos refiramos a ellas aquí.

La disyunción entre una concepción mítica y una concepción dogmática no es completa. Hemos de tener en cuenta también la mística, como la aplicación más resuelta del concepto de realidad a la evidencia de un momento, tal como se autorrepresenta en las metáforas de la iluminación cegadora o el ciego contacto. La experiencia extrema descrita en ese lenguaje y que, en la escala de las posibilidades de certeza, constituye el polo opuesto al escepticismo es, ciertamente, puntual y, sin embargo, se refiere, en la especulación plotiniana, al mítico «proceso normal», representado, como una acción cósmica, en un escenario cósmico. La mística sólo ha podido representarse a sí misma mediante la negación, como una ruptura del marco sistemático. Necesita ese marco para enorgullecerse de lo extraordinario de sus dones, sin poderlos describir.

La expresión usual «mística especulativa» encierra una contradicción. Cuando el místico habla sobre la realidad que le sale al encuentro, aparta de sí la especulación; pero, evidentemente, hablar de la posibilidad de la experiencia mística siempre fue cosa también de aquellos que nunca habían realizado esa experiencia, considerando indispensable el caso límite —bíblicamente acreditado en la figura de Pablo— de una irresistible ebullición de la simple fe, que se convierte en certeza y anticipación del estadio final de todos los creyentes.

Lo que la mística y el mito tienen en común es el rechazo de la suposición de que buscan y dan respuestas a preguntas. Pero incluso la gnósis mitológica, como la llama Jonas, tenía que insertarse en la fórmula relacional pregunta-respuesta en la medida en que su entorno intelectual había sido acuñado por el éxito de la apologética y la dogmática cristianas —filosóficamente disciplinadas— y enfrentarse con la repercusión del desafío que ella había hecho a la Iglesia y a sus símbolos de fe. De esta manera encajó su extraordinaria produc-

ción mítica, al menos retroactivamente, en el sistema de las preguntas fundamentales del hombre acerca de su origen y de su futuro, de su esencia y de sus posibilidades, de su salvación y de su condenación, su destino en el mundo de acá y en el más allá.

La rivalidad con el dogma forzó a lo que Jonas ha llamado una «racionalización secundaria» del mito fundamental. Sólo ésta pone el complejo mítico en relación con un canon de preguntas elementales. Clemente de Alejandría nos ha transmitido, al filo del siglo III, el núcleo sistemático de la variante gnóstica de Valentín. Éste comparte la suposición del propio Clemente de que la salvación del hombre se realiza no mediante determinadas acciones o rituales, sino bajo forma de «conocimiento». La promesa gnóstica no consiste en la transmisión de verdades del más allá o de una oferta de garantías de la gracia divina, sino en la revitalización del recuerdo de una historia caída ya en el olvido y cuyo conocimiento hace ver al mundo bajo otra luz. Esto nos hace comprensibles las racionalizadas preguntas nucleares del gnosticismo valentiniano, en la versión proporcionada por Clemente: «Lo que nos hace libres es el conocimiento de quiénes éramos y en qué nos convertimos; dónde estábamos y dónde fuimos arrojados; hacia dónde corremos y de qué somos liberados; qué es nacer y qué es renacer».⁵ Se percibe enseguida que éste no es el repertorio de preguntas, dado de antemano, en torno al cual habrían girado las narraciones míticas de los valentinianos, tal como nos informa Ireneo de Lyon. Pero es el marco de referencia hacia el que los gnósticos han de apuntar si se definen como poseedores de un conocimiento.

Si leemos el catálogo de preguntas como debiera ser leído contemporáneamente repararemos en la ambigüedad de la expresión «de qué (*póthen*) somos liberados». No se trata únicamente del de qué de la liberación, sino también de dónde somos liberados. Y entonces se haría referencia al cosmos del Demiurgo, a la *cellula creatoris* de Marción. Ahora bien, si el cosmos se había convertido, ciertamente, en un compendio de males —ya que había surgido de la debilidad o la maldad del Cosmocrátor— no tenía aún nada que ver, justamente por ello, con la responsabilidad humana. Ésta se convierte en el origen del mal en el mundo —y, con ello, del de qué exclusivo de nuestra liberación— sólo gracias a una teodicea antignóstica. El laconismo de la expresión posibilita o favorece hasta la interpretación de que aquí se ha preguntado y contestado desde dónde somos liberados, de

5. Clemente de Alejandría, *Excerpta ex Theodoto*, 78.

dónde viene el liberador, es decir, indirectamente, qué es lo que le acredita. Si preferimos, siguiendo a Hans Jonas,⁶ el de dónde en sentido espacial, hacemos una racionalización secundaria del esquema mítico del espacio cósmico y sus direcciones, de su interior y exterior. Esto, me parece a mí, desconoce que esa racionalización debía precisamente mostrar que la mitología gnóstica tenía una respuesta a preguntas sumamente generales e independientes de todo su armazón imaginativo, dado que esas preguntas podían ser formuladas de un modo completamente independiente del material en que se basaba su propia contestación —en suma, se trataba de hacerlas plausibles a sus contemporáneos, como algo que también les concernía.

Si el sistema gnóstico nos debiera informar *de qué* una liberación tendría que liberar, la pregunta no tendría que referirse —a causa de la validez universal que anda buscando— a la forma mítica de que la liberación es total, justamente, cuando conduce ni más ni menos que a «fuera de este mundo». Para dar curso a la pregunta habría que mantenerla alejada de un saber que sólo podía ser comunicado a una persona ajena al gnosticismo —a la que debía ser ofrecida como «su pregunta de siempre»— mediante la respuesta: el cosmos tiene que hundirse o, al menos, habrá que liberar del mismo el núcleo esencial del hombre, acósmico y susceptible de salvación.

La racionalización secundaria que implica la formulación de Theodoto no sólo proporciona «una guía segura para moverse por la multiplicidad de la mitología y la especulación gnósticas» —es decir, para el campo expresivo primario del gnosticismo—, sino también el marco donde colocar, en un ámbito terciario, los posibles y necesarios «cambios de reparto de papeles». Si esto no es un preparado de aquellas cuestiones que preceden, históricamente, a la mitología gnóstica, sí lo es de una serie de problemáticas que ella ha agudizado y que dejará en herencia tan pronto como se venga abajo por su exceso de narraciones contradictorias y la disciplina impuesta por la dogmática romana. El mito fundamental —traducido aquí con una formulación cercana a la abstracta— no desaparece, simplemente, con su época, sino que planta cara a la venidera, desafiándola a que

6. Hans Jonas, *op. cit.*, vol. I, pág. 261, donde describe el valor explicativo de la fórmula de Theodoto: «Los dos primeros pares de temas designan el movimiento de separación, los dos últimos la vuelta y el movimiento ascensional, la correspondencia de ambos, la «conclusión» soteriológica del conjunto. El hecho de que vayan emparejados refleja la tensión dualista, la polaridad y, con ello, la necesaria dinámica de la imagen gnóstica del ser. En estas cuatro parejas conceptuales se expone, respectivamente, la correlativa sucesión de un acontecer que el mito se encargará de desarrollar».

satisfaga las necesidades que él había despertado. Ya hemos recordado el problema de la teodicea en donde subyace, con toda propiedad, esa herencia genuina del gnosticismo y ese esfuerzo ímprobo por hacer un «cambio de papeles» dentro de un marco que lleva el sello gnóstico. Basta echar una ojeada al Tratado agustiniano sobre el libre albedrío —con el que supera la fase gnóstica de su vida— para darse cuenta del peso que recae, con este cambio, sobre el hombre, que ocupa ahora el sitio que, en el gnosticismo, correspondía al Demiurgo cósmico, pero sin dejar de ver que, gracias a este peso, el concepto de libertad moral adquiere un relieve único.

Y eso pese a que el gnosticismo había constituido la forma más acusada de lo que es una concepción amoral del mundo. No necesita el concepto de libertad, pues, en vez de una decisión intersubjetiva entre el bien y el mal, nos proporciona la representación de una lucha a nivel cósmico. Si esa lucha gira en torno a partes del Bien que han caído bajo el dominio y la ceguera de los poderes del mundo, eso no es, desde el punto de vista de los presupuestos dualistas, más que algo episódico. Para los intereses humanos de salvación, la forma de proceder del cosmos es sólo una acción-marco, de cuya fiabilidad depende, ciertamente, que el acontecimiento del giro tenga o no lugar, que llegue o no una llamada a volver. Pues el mito tiene un núcleo amítico, así como el hombre mundano un depósito no-mundano, el cual, en el fondo, no precisa, en absoluto, ser adoctrinado, sino ser despertado, ser librado de su ofuscación y reencontrarse a sí mismo. La desmitificación de este mito sólo es posible porque, con anterioridad, se ha pretextado ver en él un resto de otras formas. Lo que en el proceso gnóstico predispone a la mitificación —ser, casi todo él, un acontecer y sólo mínimamente un contenido doctrinal— lo expone, asimismo, a la sospecha de ser desmitificable. El preparado hecho por Bultman con el Nuevo Testamento al tener por posible y realizar, de hecho, una desmitificación que llega hasta el núcleo mismo del *kêrygma* no es algo que se pueda hacer con los mitos de cualquier tiempo y lugar, pero sí se adecua a una visión cósmica como la gnóstica, de las postrimerías de la Antigüedad.

La expresión más hermosa y lacónica de aquella última —e inaccesible en su contenido— cualidad de acontecimiento nos la proporciona el *Egô eimí* de Juan: decir «¡Yo soy!» presupone que se habla de esa manera a un mundo sumido en la más tensa de las amenazas y esperas y donde basta, con creces, dar a entender que la cosa ha ido ahora demasiado lejos. Al olvidado de su origen no se le enseña qué es lo que ha perdido y qué es lo que ha de ganar, sino que lo que le

urge es recibir una llamada formal, que ponga, por sí misma, en marcha, todo lo otro. «Despertad, nos grita la voz [...]», siendo indiferente lo que nos grite. El mito fundamental da a entender que no es necesario, y que no se ha de esperar, más que esto.

Por consiguiente, el mito fundamental ocupa, por decirlo así, un lugar destacado. Se encuentra, justamente, en el eje de simetría entre el origen y el futuro, el devenir y el deber, la caída y la ascensión. El mito fundamental hace comprensible el significado de este lugar, pero no pertenece necesariamente a la función del mismo. El «conocimiento» que ha dado el nombre a la *gnōsis* y que, a diferencia de la mera «fe» (*pístis*), ha de ser el distintivo de sus partidarios, no se identificaba con el conocimiento del aparato mítico, que debía servir para que siguiesen entendiendo posteriormente quienes ya antes habían participado de la salvación. Esa participación era más un acontecimiento que una cuestión de discernimiento, equivaliendo a lo que, más tarde, sin hacer mucho inventario de su contenido, iba a ser llamado «un despertar»: como un acto de atención acrecentada sobre la situación de uno mismo en el mundo, lo extraño que es para nosotros y la necesidad de escapar de él, haciendo, entretanto, que nos sea indiferente.

Este comportamiento sintomático tiene como presupuesto un intenso y vivo sentimiento de la necesidad de la salvación, de la pérdida de la orientación cósmica —o bien de la orientación en cuanto *cosmos*—. El vacío y formal «¡Yo soy!» se convierte en el único efecto adecuado a esa situación, como lo fue la exclamación estándar de De Gaulle: «Eh bien! Me voici!». Una situación así, que se puede denominar mesiánica, no deja que parezca decisivo quién es el que viene —para sorpresa del espectador poscristiano, acostumbrado a la fijación dogmática, se mencionan nombres siempre distintos de figura mesiánica—. La única pregunta acorde con el asunto mesiánico es la siguiente: «¿Eres tú el que ha de venir, o tenemos que esperar a otro?». Y el horizonte mesiánico, tanto para los que preguntan como para lo preguntado, queda trazado por el «Yo soy». Casa muy bien con esto el grito de júbilo que daba comienzo a la *Antíthesis* de Marción, obra donde se lleva a cabo un riguroso recorte en el canon de los Escritos bíblicos: «¡Oh maravilla de las maravillas, oh delicia, poder y admiración no poder decir ni pensar absolutamente nada sobre el Evangelio, ni compararlo con alguna otra cosa!».⁷

7. A. v. Harnack, *Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott*, op. cit., págs. 94 y 118.

Si el mito fundamental gnóstico había hecho del cosmos resplandeciente de la Antigüedad un recipiente, aún deslumbrante, de la desgracia, y su función consistía en mantener su opacidad respecto a todo lo procedente de fuera y proporcionar una desviación gloriosa a la miseria de los apresados en el mundo, entonces toda la dificultad de realización de esa misión tenía que consistir, para el Salvador, como portavoz de ese grito de conversión, en la posibilidad de hacer su aparición en este mundo. Incluso ya antes de que la figura gnóstica del Demiurgo compendiasse en sí todo el potencial antidivino y antisalutífero que tenía el mundo quedaba ya definido su carácter de recipiente, rebosante de fuerzas opuestas a la voluntad salvadora de Dios. No es una casualidad que Marción haya apoyado totalmente en Pablo su cuasi-dualista teología de un Dios desconocido antagónico al Dios justo de la creación y de la ley. A duras penas había podido Pablo mantener como idénticos al dador de aquella ley incumplible y al dador de la absolución de la culpa inevitable. El precio que tuvo que pagar por la identidad de ambos fue, probablemente, el desplazamiento de las contradicciones a un conjunto de factores disturbantes: a funcionarios de la administración del mundo que se habían independizado, a potencias y poderes de carácter confuso, que iban desde lo demoníaco hasta lo espiritual, los cuales pudieron muy bien surgir de los ángeles de los pueblos de la profecía de Daniel.

Si, al principio, habían sido encajados, en su condición de administradores y ejecutores, en la unidad de una creación bien lograda, la caída y la condena del hombre tuvo que haberles anticipado la posibilidad de ser, ellos solos, y sin límites, los auténticos cosmocrátors. Pablo parece suponer, en favor de estos poderes, que no habían sabido nada del plan salvador de Dios con el hombre y que sólo se enteraron de ello mediante la acción salvadora de Cristo. No menos plausible que tal ignorancia sería su resistencia activa contra esas intenciones más altas que pudiera abrigar la divinidad hacia el hombre; de lo contrario, no habría podido decir Pablo de esos «arcontes» que trataban al «Señor de la *dóxa*»* como si fuera un botín suyo y que únicamente la muerte en cruz quebró su poder. Esto, claro, sólo de forma provisional, y en relación con el fin definitivo, porque, de lo contrario, no quedaría por delante una

* Aquí *dóxa* con el significado de *gloria*, refiriéndose al «Señor de la gloria», crucificado por esas potencias demoníacas, los «príncipes de este mundo», de 1 Corintios, 12,8. (N. del t.)

historia, de duración indeterminada para la continuación de ese enfrentamiento.⁸

Marción es totalmente consecuente cuando suprime la identidad del Dios paulino. Vuelve a hacer responsable al «Dios de este mundo» de aquello que Pablo había desplazado a «arcontes» demonizados. El «Dios desconocido» de Marción no tiene, originariamente, nada en común con el hombre, que es tan sólo una obra del creador del mundo y que, a diferencia de lo que dirán los sistemas gnósticos posteriores, ni siquiera posee el *pneûma*, como participación en aquel otro mundo distinto a éste. El nuevo Dios se compadece de él, por tanto, en virtud de una gracia inimaginable, con la misma misericordia con la que el evangelio caracteriza, en la parábola, al samaritano, al forastero.

Ese Dios desconocido y distante ofrece al Cosmocrátor la muerte de Cristo como precio de compra de todos aquellos que no quieren someterse a su ley, declarándolo mediante el recurso al acto de fe, expresión de esa separación de la ley. La propuesta sugiere que todo irá como es debido y el Dios desconocido respetará los derechos de propiedad cósmica que el Demiurgo tiene sobre el hombre, como criatura suya que es. En ese altercado entre los dos Dioses en torno a este rescate «real» ni siquiera faltó decir que la resurrección del Herald de la salvación, tras la liberación de los paganos y condenados que yacían en los infiernos, tenía, *a posteriori*, que hacer aparecer los padecimientos y la muerte de Aquél como una simple artimaña, si no ya engaño, frente al otro contrincante de la redención. Independientemente de la valoración del engaño según el antiguo patrón de medir, que el gnosticismo toma del mito, se planteaba, ante la objeción de tipo moral, la pregunta de si ese Dios pedante de la letra de la ley no había sido engañado justamente con la literalidad de aquel contrato entre Dioses.

De mayor importancia es que este contrato interdivino no permanezca como una solución definitiva para el proceso cósmico. La concepción de Marción contiene el germen de una historia complicada y lo más rica posible en engaños, que apremia a su continuación una

8. G. Dellling, artículo *árchōn* en *Das Theologische Wörterbuch zum Neuen Testament*, edición a cargo de G. Kittel, vol. I, págs. 476-488. Para la tesis de que Marción «había agudizado y exagerado, hasta llegar a la doctrina de los dos Dioses, el pensamiento paulino de la corrupta dominación sobre el mundo de los poderes angélicos y espirituales opuestos a Dios, mientras que la teología de la Iglesia, por su parte, trata de desafilar ese pensamiento», véase M. Werner, *Die Entstehung des christlichen Dogmas*, Berna, 2ª ed., 1953, pág. 211, n. 60.

vez que el acontecimiento clave no se ha revelado como una resolución definitiva. Sólo para el mundo subterráneo resulta definitiva la separación entre los fieles a la ley y los abiertos a la fe; por lo demás, como tuvo que estar claro ya para Marción, la historia sigue adelante.

El decidido docetismo de su cristología, que la resurrección descubre, recorta, asimismo, por detrás el potencial mítico de la vida de Jesús: el Heraldo del nuevo Dios «aparece» de improviso en el mundo, y sin una historia anterior, cuando es bautizado por Juan el Bautista en el Jordán. La anunciación, el nacimiento o la infancia son borrados del evangelio de Lucas, el único reconocido como canónico por Marción y que atribuye a Pablo. Ya con esto se podía sospechar que de un rigorismo así no saldría, a largo plazo, nada bueno para la Iglesia de Marción. El realismo de la Encarnación, común en la Iglesia, viene vinculado, de la forma más plástica y persistente, a la historia del Jesús infante que nos cuenta Lucas. Para una teoría que se ocupe de la afinidad de los mitos seguro que no constituye ninguna exageración decir que la lógica superior del Marción de la *Antithesis* no pudo jamás compensar la pérdida de las escenas bíblicas de la infancia de Jesús. La imagen trabaja, en este caso, a favor del dogma. Si lo consideramos atentamente, diríamos que la historia del nacimiento de Cristo hubiera podido muy bien quedar como estaba incluso bajo el signo del docetismo: ¿por qué Él no hubiera podido nacer tan aparentemente como iba a morir aparentemente? Pero detrás del antagonismo marcionita de los Dioses se escondía, sin embargo, otro antagonismo adicional, su real y definitivo dualismo: el del espíritu y de la carne. Éste era el que le había empujado al rechazo de todo contacto del Dios desconocido con el mecanismo de la reproducción y por el cual el cristianismo había sido privado de la figura que dominaba su mundo de imágenes, la figura de la madre de Dios.

No se puede demostrar que hubiera vinculaciones entre el primer gnóstico y el posterior, entre Marción y Manes. Mas esto no afecta a la total consecuencia con que de ese rechazo del cosmos y de su Creador surge un dualismo que se va continuamente sobrepujando a sí mismo. El desacoplamiento del mundo respecto a la voluntad del Dios de la salvación deja vía libre a su demonización; pero cuanto más impenetrable se hace ésta, tanto más acuciantemente se plantea la cuestión de cómo puede entrar el Salvador en un mundo así y salir con éxito. El Dios del mundo de Marción no había sido aún el diablo mismo, sino únicamente algo así como una figura prototípica donde se juntaba la más celosa de las tiranías con las vejaciones más bajas. Pero ya Orígenes entendió este mitologema de la redención de una

deuda en el sentido de que el precio por la liberación del hombre tenía que ser pagado al diablo. Esto tuvo que haber agudizado la situación inicial de aquel trueque redentor. ¿Se iba a tener aún reparos morales, tratándose de Satanás, en superarlo con sus mismos engaños y su misma astucia? Vemos cómo el mito fundamental va esbozando de antemano a las variantes su campo de juego.

El engaño es una categoría del mito. Sólo raras veces se trasluce que como salida de un estado de necesidad puede ser un derecho del más débil. Y la demonización gnóstica del mundo coloca justamente al ser humano en ese estado de necesidad. La falta de salida, según Pablo, de aquel que quiere cumplir la ley y no puede no permite aún la interpretación de que hay un Dios y legislador del mundo que lo habría llevado todo a ese farisaico callejón sin salida. Con todo, sigue abierta la pregunta de si el engaño gnóstico no estaba ya prefigurado en Pablo y que, a partir de ahí, se deja a merced de todas sus consecuencias. Si los arcontes y poderes —provenientes del mundo del apocalipsis y que, con toda evidencia, constituyen el trasfondo de la idea paulina de la despotenciación del mundo— no reconocían a Cristo en su figura humana y en su obediencia a la ley, y, por eso, le empujaron a su destino de muerte, que iba a quebrantar su propia dominación, la simple ignorancia en que estaban respecto al plan de salvación que, ahora, se cumplía de improviso no significaba aún sucumbir a un engaño.⁹ Sólo a partir de la introducción, por el docetismo, de su ignorancia tiene sentido que hablemos de un engaño. El Cristo paulino se rebaja, ciertamente, hasta tomar forma humana, pero no la instrumentaliza como un encubrimiento engañoso de su esencia y de su origen. Quiere poder padecer y morir para compartir el destino de los hombres, para que éstos, mediante esta igualdad de condición, participen de su superación de la muerte y alcancen, mediante el cambio de su identidad, la absolución. En todo caso, esta técnica de escapar a una segura sentencia de culpa mediante la muerte mística constituiría un engaño si Pablo no la hubiera sacado de la identidad, para él legitimadora, entre el Dios que juzga y el que quiere salvar. Pero, con ello, la historia, apenas apuntada, se convierte ya en un mero texto sobre el ritual del bautismo, como acto de participación mística.

9. M. Werner, *op. cit.*, pág. 238: «La aparición del Cristo celeste en una forma humana corriente significa, según eso, un encubrimiento de su ser propio, con lo que fueron engañados y superados en astucia aquellos poderes angélicos». Para otras pruebas acerca del encubrimiento, *ibid.*, págs. 244 y sigs.

El mitologema del precio de compra sería, en su sentido genuino, completamente superfluo. La muerte de Cristo es algo prototípico, como el pecado de Adán; de éste, como también de aquélla, todos pueden participar, y no se precisa nada más para lograr la justificación. La mala pasada jugada a esa administración cósmica no consistiría, primariamente, en la supresión de la ley, sino en la supresión de la ejecutabilidad de las sentencias de culpa por incumplimiento de la ley en la persona del culpable, las cuales, con el cambio de identidad en este último, ya no pueden seguir siendo pronunciadas.

Si se piensa en la autorrepresentación y la autojustificación, a largo plazo, del cristianismo, la Encarnación de Dios aparece como su acontecimiento central y casi obvio, tan obvio que se pudo concebir el pensamiento escolástico de la predestinación eterna del Hijo de Dios a encarnarse en forma humana, haciéndola, así, independiente de las contingencias de la historia del hombre. Pero en los primeros siglos no estaba decidido aún, en absoluto, de una forma definitiva, cuál debía ser el contenido central de la Buena Nueva. Hablar de la forma humana del Salvador no fue, al principio, sino una especie de procedimiento de índole jurídica. Se necesitó pensar en las características de la naturaleza humana sólo cuando ésta tuvo que arreglarse de nuevo con los hechos que continuaban dándose, como si nada, en el mundo. La aguda necesidad de salvación de la escatología primitiva sólo precisaba de la efectividad de la intervención transcendente, no de la interpretación de su significación para la autocomprensión del hombre.

La cuestión *cur deus homo* se plantea, de un modo genuino, más bajo el aspecto de la superación de los poderes antidivinos que bajo el del favorecimiento del hombre. Por ello, tiene que ver menos con la «naturaleza» del Salvador que con sus plenos poderes. Éste viene, con la máscara de la carne, a un cosmos que los poderes demoníacos tienen asegurado, y pretende pertenecer al mundo gracias a sus padecimientos. Es verdad que nació de la Virgen, pero esa Virgen estaba prometida a un varón, lo que deja al milagro en una luz ambigua; tanto ante el diablo, que le tienta, como ante los jueces que le toman declaración, silencia su origen. Ni Dionisio de Alejandría ni Epifanio de Salamina ni Anfiloquio tienen miedo de explicar como una simulación la angustia de muerte que siente Jesús antes de su apresamiento en el huerto de los olivos. Tan pronto, pues, como este episodio particular de la tradición sinóptica se ve asociado con el síndrome del enmascaramiento no son los arcontes y poderes del mundo quienes se engañan a sí mismos porque no puedan penetrar tras las apa-

riencias y descubrir la intención salvadora, sino que son engañados y, evidentemente, a causa de la valoración que hacen de su propio contrapoder.

Al mismo tiempo, surge la duda sobre el carácter definitivo del triunfo, o ya conseguido o inminente. Y entonces se tienen que dar más indicios de la verdadera naturaleza del Hijo de Dios, valiéndose de la historia de su vida. La indiferencia respecto al realismo de la Encarnación experimenta un retroceso tan pronto se buscan garantías para la operatividad duradera de esa vida y muerte individual. Cualquier clase de sospecha sobre un caso de metamorfosis se hace insoportable. La aproximación a un equilibrio de fuerzas entre el Dios de la salvación y los poderes del mundo —o del Demiurgo que los sintetiza— no posee ninguna cualidad que garantice, de forma competitiva, la confianza en la salvación.

La crítica bíblica de la Ilustración no ha entendido jamás los restos documentados sobre la situación inicial de la imagen neotestamentaria del acontecimiento salvador. La pregunta de por qué el Cristo resucitado no se mostró a todo el mundo fue ya para Orígenes, enfrentado a Celso, penosa y difícil de contestar, y eso sin apoyarse en los textos sagrados: únicamente aquellos a los que Cristo se les apareciera habrían podido soportar el resplandor celeste del transfigurado. Ante este mismo hecho, Hermann Samuel Reimarus expresa con una interrogación que no comprende nada: «¡Oh Dios! ¿Resucitó Él de su tumba para pasar *de incognito* a su estado de excelsitud y señoría?». Y le faltó tiempo para generalizar esto y aplicarlo a toda la historia de Jesús: «¿Vino del cielo para no mostrarse como alguien venido del cielo?». ¹⁰ Esta interrogación, con la elipse estilística típica de los deístas, encierra toda la incomprensión del ilustrado ante el mito fundamental del Salvador, que ha de mantenerse oculto a los poderes y fuerzas del cosmos y que, justamente, no debe jugar sus triunfos antes de tiempo y a los ojos de todo el mundo.

No puedo conformarme con la afirmación de que el mito fundamental del gnosticismo sea una producción originaria suya. Pablo, que, ciertamente, no es un mitólogo, ha promocionado, de antemano, todos los puntos que darán pie al esbozo mítico. En la experien-

10. Hermann Samuel Reimarus, *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*, II, 3.3, § 16 (en la edición a cargo de G. Alexander, II, pág. 247). Como también en II, 3.2, § 7 (*ibid.*, II, pág. 202): «¿Qué era eso de esconderse, de vivir *de incognito* y tener que subir al cielo *de incognito*, para que toda la posteridad siga eternamente con la incertidumbre de si resucitó o no, o de si toda su fe es vana?».

cia originaria del fariseo que, pese a un esfuerzo minucioso, no es capaz de cumplir la ley, asoma la sospecha de que el Legislador no habría puesto, al legislar, la mira en la posible justificación del hombre por el cumplimiento de su ley. Pero entonces se abre todo un abanico de razones sobre lo que puede significar esa inclemencia divina. El mito fundamental gnóstico constituye una explicación imaginativa de ese trasfondo y, como se sabe, no es la última palabra de las consecuencias de todo ello afirmar, como hace Marción, que únicamente Dios puede ser «el desconocido». Si no cerca, tampoco se está muy lejos de declarar que, frente al Legislador y Dios del mundo, es el hombre «el desconocido» o, al menos, eso desconocido es algo adherido a él o de su interior, que no pertenece al mundo del Demiurgo y a la criatura de cuerpo y alma. En la historia del *pneûma*, esta relación de extrañeza se desarrolla hasta convertirse en una odisea, cuya simetría le había sido aún inimaginable a Marción: las condiciones de la vuelta a la patria son dadas de antemano por las de la expatriación.

Si es correcta la tesis de que el surgimiento y la proliferación de todo tipo de mitologemas, artísticos o artificiales, depende de la formación de axiomas dualistas sobre el origen del mundo, el origen del hombre y la historia humana, entonces Marción no debe ser aún un mitólogo gnóstico. Él no hace más que poner en evidencia esa propensión del cristianismo a caer en el dualismo, al quebrar la identidad entre el Dios creador y legislador y el Dios del amor y la salvación. No hizo sino sacar las consecuencias de lo aprendido en Pablo, al único que él atribuye la posesión de una revelación de ese Dios desconocido. Lo que él hizo de esta disociación fue una especie de trabajo filológico: rechazo de falsos testimonios textuales, segregación del Antiguo Testamento en bloque y purga, incluso, del exiguo repertorio restante, procedente de la celeste mirada de Pablo.

Si de ello no salió aún, plenamente, un típico sistema gnóstico, fue, sobre todo, porque el Dios de la ley seguía siendo, para él, pese a toda la mezquindad y al desamor de su poder ejecutivo, un Dios justo. Pero también porque Marción todavía no había llegado a hacer una historia cosmológica del origen del hombre o de su participación en el mundo del más allá. Lo que tan gran impresión causó en Harnack, la elaboración de un Dios de la gracia y del amor, significaba, precisamente, que se carecía de un mito que hubiera podido narrar qué es lo que hacía participar a ese Dios extraño en el destino del hombre, a saber: la participación genuina del propio hombre en el reino de aquel Dios. Eso no lo sabía Marción. Su Dios exótico se preocupa del hombre, realmente, sin motivo alguno. André Gide hu-

biera encontrado aquí el ejemplo más hermoso de un *acte gratuit*. Aquel Dios ajeno se hizo cargo de esta criatura miserable que había hecho el Dios del mundo, que le era totalmente indiferente desde sus comienzos, viéndose envuelto, por su causa, en una relación jurídica, difícilmente comprensible, con el legítimo propietario del mundo. La ficción jurídica, que ya Pablo se había imaginado en relación con la absolución del culpable, no da lugar, tampoco en Marción, a una historia; ni la pura gracia ni la mera justicia dan nada que contar.

Que la idea de Marción sobre la gracia, no debida, del «Dios desconocido» se oponía al desarrollo de una historia que concordase en todas sus partes se hace perceptible aún en otro punto débil de su dogmática. En el curso de la violenta cura a la que era sometido el sistema del cristianismo primitivo se tuvo que hacer sentir la necesidad de poner en relación el destino de los súbditos del antiguo Dios con la nueva salvación. Al servicio de esta necesidad estuvo, desde muy pronto, el artículo doctrinal del «descenso a los infiernos» (*descensus ad inferos*), incluido entre los Símbolos de la fe. Significaba una interpolación con la que se justificaba el período comprendido entre la muerte y al resurrección de Cristo, como algo de índole invisible y subterránea, más allá de los hechos y padecimientos atestiguados de Cristo. Mediante este triunfo en el Hades fueron incluidos en la liberación, para ellos tardía, los patriarcas de la Antigua Alianza, así como los paganos que habían permanecido fieles a la ley moral natural. De lo contrario, la datación contingente de los acontecimientos salvadores habría distorsionado la imagen de la historia, sometiéndola a una insoportable injusticia.

En la historia aparecen analogías con este problema cuando, en un determinado momento temporal, se propone, o se proclama como algo ya dado, una cualidad existencial distinta de todo lo anterior. Así no se podrá zafar la Ilustración de la época moderna de la objeción de que no podemos tratar a la razón conforme a su afirmación de que sólo ha empezado a difundir su luz sobre la humanidad en tiempos recientes y a partir de un punto cero que ella misma ha fijado. La mayor parte del conjunto de seres racionales se vería discriminado por la nueva autoconciencia, haciendo culpable a la propia razón de la incapacidad de acabar con las tinieblas y la imbecilidad; si esto es así, nos podríamos preguntar si se le puede entregar la confianza vinculada a ella en el programa de la Ilustración. *La educación del género humano*, de Lessing, como grado previo a todas las filosofías de la historia, constituía un mito de alcance total, destinado a reconciliar a la Ilustración con una historia de la humanidad no irracional, al

menos no predominantemente irracional, sino introductora de la madurez racional.

Aludo aquí a esto sólo para explicar la analogía con el mitologema del *descensus ad inferos*. Éste armoniza la contingencia de la fecha de la salvación con la absoluta igualdad de expectativas en todos los hombres respecto al fruto del hecho soteriológico. Tampoco Marción pudo sustraerse a esta aspiración a la integración de la historia de la humanidad, aunque su sistema, basado en la no identidad entre el Dios del mundo y el Dios de la salvación, con su libre donación de la gracia, había superado ese imperativo inmanente al sistema. Lo que él hace, ahora, con el mitologema resulta sumamente interesante para la preparación del mito fundamental del gnosticismo.

Como no debe dar a entender que su Dios desconocido parece tratar según la norma de la justicia ni quiere, en absoluto, aguar la exclusividad de la justificación por la pura fe admitiendo una forma adicional de salvación, retuerce y fuerza el modelo anterior. Por ello, los habitantes del reino infernal, en vez de limitarse a seguir, simplemente, a su Liberador a través de los portones abiertos, se ven confrontados con una decisión de fe. Marción se muestra, también en esta historia, inflexiblemente consecuente. Al Cristo que entra en los infiernos sólo lo reconocen quienes no se habían sometido a la ley del Dios del mundo y la justicia de su Creador. Es algo ya del todo y típicamente gnóstico hacer que los malvados de la historia bíblica se vean ahora distinguidos con la capacidad de reconocer al Herald del Dios desconocido: el fratricida Caín, los habitantes de Sodoma, los egipcios y todos los paganos que habían vivido sin esa ley o en contra de esa ley. Marción ha reducido el *descensus ad inferos* con que se había encontrado a las exigencias de su evangelio, implantando en él la preferencia por los paganos y pecadores, los perdidos y ateos, ya que todos éstos habían dejado vacante, al menos, el lugar del «Dios desconocido» y no lo habían ocupado con el Dios falso.

El mundo subterráneo está todavía bajo el dominio del Cosmocrátor. La entrada en él no debe ser descrita, tratándose del suave Dios de Marción, como un acto de poder, de modo que deja que tenga lugar de una forma del todo jurídica, como si se tratase del rescate de una prenda: como un trato con el Dios del mundo siguiendo sus pautas de justicia y sus condiciones de pago, en relación con el precio de la muerte en la cruz. Marción se resistía a admitir el pensamiento, totalmente insensato, de que la muerte del Hijo de Dios es la satisfacción más perfecta que podía ofrecerse al Padre por el pecado de los hombres. El hecho de evitar cualquier acto de poder por parte de

aquel omnipotente Dios desconocido frente al Dios del mundo es el indicio más importante de que en Marción no ha tomado plena forma aún el mito dualista fundamental del gnosticismo, que habla de una lucha cósmica paritaria entre el Bien y el Mal.

El mito no necesita contestar pregunta alguna; se limita a inventar, antes de que la cuestión se agudice, y para que no se agudice. Sabemos, por la sátira armenia *Contra las herejías*, de Eznico de Kolb, que en la polémica contra Marción desempeñó un papel importante el argumento de que su doctrina pide que el Dios desconocido engañe al Dios cósmico con la resurrección de Cristo. Eznico nos da, probablemente, noticia de una configuración posterior a la inversión del *descensus ad inferos* hecha por los marcionitas. Según ella, Jesús habría bajado del cielo una segunda vez, para presentarse ante el enojado Demiurgo, que, esta vez, percibía y reconocía, por fin, que, además de Él, había otro Dios. Jesús le habría dicho: tenemos una disputa pendiente, y entre nosotros no hay ningún otro juez que tus propias leyes... ¿No escribiste tú mismo en tus leyes que se ha de derramar la sangre de quien derrame sangre del justo? A lo que el Demiurgo replicaría: sí, Yo lo he escrito. Y entonces se vería obligado a reconocer que el otro Dios era el más justo, confesando que Él mismo era merecedor de la muerte y que no podía exigir venganza alguna por el robo de tantas criaturas suyas.¹¹ Vemos cómo la remitificación va conectada a la sensación de que queda un resto sin explicar en la construcción de Marción. Harnack considera al catolicismo, si no como obra de Marción, sí como una consecuencia suya. Éste se habría formado como una reacción contra este hereje —en definitiva, contra Pablo—. La canonización del repertorio bíblico y la dogmatización de la doctrina sólo podían ser tan necesarias e imponerse de tal forma contra un enemigo de esta talla. Marción intentó prevenir la alianza entre la teología y la antigua cosmología discriminando al Fundador del cosmos, realizando, precisamente con ello, él mismo esa alianza.

11. *Ausgewählte Schriften der armenischen Kirchenväter*, I, edición a cargo de S. Weber, Munich, 1927, págs. 152-180. Eznico es citado por Wilhelm Diltthey, *Die Gnosis. Marcion und seine Schule*, en *Gesammelte Schriften*, vol. XV, pág. 290. Harnack nos informa de ello con estas palabras: «El Creador del mundo, caído en las garras de la muerte, habría propuesto, por sí mismo, a Jesús el trueque de los creyentes a cambio de su propia vida. Pero a éstos no les saldría a cuenta, pues estaban ya liberados, de modo que sólo podía tratarse de las «consecuencias» del no cumplimiento del precio del rescate».

El rango único de Marción como teólogo lo hacía peligroso. Esto lo prueba hasta la transmisión de una anécdota, que atestiguaría algo así como su sucesión apostólica de signo negativo. Según los relatos de Ireneo y Eusebio, Marción se habría encontrado con Policarpo de Esmirna, el último discípulo directo de los apóstoles todavía vivo y le habría exigido: «¡Reconócenos!». Se trataba de reivindicar la autoridad de los apóstoles para su Iglesia. Y Policarpo le habría respondido: «¡Sí, te reconozco... como al primogénito de Satanás!». Sorprende que Harnack tenga esta anécdota por tan histórica que acepte su datación y atribuya a Marción la esperanza de «alcanzar el reconocimiento del influyente obispo de Asia Menor». ¹² Pero ¿no carece totalmente de sentido atribuir a Marción el deseo de un reconocimiento que se remontaría a aquellos mismos apóstoles que habían sido deslumbrados por el Dios del mundo y participado en la falsificación de la Revelación? La existencia de tal deseo sería, más bien, una necesidad para la finalidad condenatoria de la anécdota, fundando el rechazo de Marción en la autoridad de Policarpo. Esto representaría aún más que la excomunión romana del año 144: la invención institucionalizada de la ilegitimidad.

Si Harnack no se percata del carácter calumnioso de la anécdota —mientras que se da cuenta, fácilmente, de lo inadecuada y malévolamente que era la equiparación hecha por Justino entre Marción y los herejes que se ponían a sí mismos como dioses o hijos de dioses—, el motivo reside en que a un historiador como él le parece demasiado valioso este testimonio, el más antiguo sobre su héroe, como para dejárselo quitar, cuando se trataba de un hereje ante el cual Harnack confiesa: «Ha sido, en la historia de la Iglesia, mi primer amor, y esta inclinación y veneración no se ha visto debilitada, ni siquiera por Agustín, durante el medio siglo que he vivido con él.» ¹³

Cuando en el 388 Agustín, que Harnack acaba de comparar con Marción, escribió su tratado *Sobre el libre arbitrio* y, un año después, su comentario del Génesis, contra los maniqueos, hacía poco que el resto de la antiglesia marcionita había sido liquidado por el brazo secular del Estado mediante el edicto del emperador Teodosio I, del año 381. Agustín no necesitó ya confrontarse con esta forma gnóstica primitiva cuando hizo de la libertad de la voluntad humana la única instancia responsable de lo malo que ocurra en el mundo. La libertad

12. Harnack, *Marcion*, op. cit., 4* y sig., sobre Ireneo, *Adversus haereses*, III, 3, 4, y Eusebio, *Historia Ecclesiastica*, IV, 14, 7.

13. Prólogo de la primera edición de su *Marcion* (1920).

fue pensada, por vez primera, en toda su excelencia, cargando, ella sola, con todo el peso de la teodicea. Un concepto que nunca había sido —ni lo podría ser jamás basándose en la Biblia— un artículo de la dogmática eclesial se revelaba ahora como el antídoto, por antonomasia, contra el mito fundamental del gnosticismo. Y, de paso, constituía también el final definitivo de la escatología: después de cuatro siglos de expectativas nunca aclaradas, se le daba al hombre la responsabilidad de su historia, por mucho que pudiera decirse todavía —y, a intervalos, de una forma más acentuada— acerca del gobierno de esa historia.

Fue el mito fundamental del dualismo sobre el Demiurgo y sus consecuencias para el carácter corrupto del mundo lo que obligó a elaborar, para defenderse de ello, la concepción de un pecado original del hombre, cuyas características monstruosamente odiosas no guardaban, en absoluto, ninguna proporción con el mito que, sobre ese tema, se había transmitido. El dogma del pecado hereditario representaba un «cambio de papeles» en la función de aquel Demiurgo que era el principio antagónico al Dios desconocido y bueno. Todo lo que Agustín podía y debía ser —el filósofo del Tratado de la libertad, el teólogo del pecado hereditario y de la gracia, el fundador de la metafísica de la historia de la Edad Media— no se basaba tanto en el hecho de que él hubiera sido, durante un tiempo, gnóstico cuanto en la circunstancia de haber podido convertirse al gnosticismo él mismo. Y no únicamente él, sino la tradición cristiana misma..., y no accidentalmente, sino en sus últimas consecuencias.

A diferencia del enfrentamiento con el maniqueísmo en general, el nombre de Marción aparece en Agustín sólo raras veces y de un modo incidental. Su rango había sido reconocido por otro gran teólogo y hereje, Orígenes de Alejandría. Éste supo singularizarlo muy bien, de entre todo aquel embeleso mitológico —la *longa fabulositas*— de los otros gnósticos, como Basilides y Valentín, considerándole el adversario más peligroso. Pero no vio hasta qué medida aquella *fabulositas* había encontrado su presupuesto, si no el material de sus fuentes, en la separación de los dos Dioses realizada por Marción.

Conocemos mitificaciones del esquema gnóstico fundamental que, por los tiempos en que Hans Jonas emprendía la tarea de descubrir el «mito fundamental» del gnosticismo, eran aún desconocidas, pero que confirmaron brillantemente el arte que aquél tenía en la elaboración de sus hipótesis. Entre ese material se encuentra, extraído de Nag Hammadi, el *Apócrifo de Juan*, que era accesible, desde 1896, en un papiro inadvertido en posesión del Berliner Museum, pero no

publicado hasta 1955 y editado en 1962 según las tres versiones de los nuevos hallazgos.¹⁴ Se trata de uno de los mas antiguos textos de testimonios patrísticos sobre el gnosticismo en su orientación barbelótica.* Este texto, al menos en parte, lo tenía ya Ireneo de Lyon, hacia el año 180 y lo usaba para su refutación de las herejías gnósticas. Da, además, la feliz casualidad de que disponemos de cuatro versiones de este texto, para mostrarnos cómo trabaja la mitopoética.

Esta «doctrina secreta» no se lee, al principio, como un texto mítico, sino místico, en el lenguaje de la teología negativa. Lo que podía decirse sobre un principio transcendente sólo había sido, hasta entonces, objeto de configuración y ejercicio dentro del platonismo y con sus propios medios. Hacia allí apuntan también las referencias del *Apócrifo*, tanto las que tienen que ver con la luz como las de la fuente. Ni en el neoplatonismo ni en las especulaciones gnósticas sobre el principio originario y las «fuentes» que dimanar de él encontramos algo parecido a razones, motivos y propósitos que hubieran podido o hubieran debido tener como consecuencia todo lo demás que siguiese. Pero las metáforas de la luz y la fuente nos permiten pensar el carácter original de esa esencial autoemanación y rebosamiento, como una especie de propiedad de lo bueno y perfecto. La concepción implícita a las ideas platónicas era ya —posibilitando su coronación con aquella idea suprema y universal del Bien— que ellas mismas exigían imperiosamente ser comunicadas en la apariencia de los fenómenos, y se obligaban, con ello, a ser transferidas a una serie de copias, como habían hecho, muy plausiblemente, las ideas originarias del comportamiento virtuoso. El Demiurgo platónico era, en este asunto, un buen y fiel funcionario de las ideas, aunque, en su obra de reproducción del cosmos ideal, só-

14. H. Jonas, *Philosophical Essays*, Englewood Cliffs, 1974, pág. 285, así como *Gnosis und spätantiker Geist*, op. cit., págs. 377-424 (*Neue Texte der Gnosis*, apéndice de 1963). W. C. Till, *Die gnostischen Schriften des koptischen Papyrus Berolinensis 8502*, Berlín, 1955 (Berlín, 2ª ed., 1972). M. Krause y P. Labib, *Die drei Versionen des Apokryphon des Johannes*, Wiesbaden, 1962. Walter C. Till da, en su descripción del texto, un ejemplo bien expresivo sobre la concepción usual de la relación entre pregunta y respuesta en el mito: «La imagen del mundo desplegada en el *Apócrifo de Juan* ha de dar respuesta a dos grandes preguntas: ¿cómo ha llegado la maldad al mundo? ¿Cómo debe el hombre librarse de ella? Este planteamiento no se encuentra directamente en el texto, pero constituye, sin decirlo, la base para el desarrollo de su visión del mundo» (op. cit., pág. 35).

* Proveniente de Barbelo, la primera criatura del *Inasible*, la *Madre primordial*, que da lugar a los denominados *barbelognósticos*. (N. del t.)

lo produjo un mundo inferior, fenoménico; otra cosa no pudo sacar. La forma en que él y su obra pudieron ser valoradas, al principio y posteriormente, dependió, siempre, de la legitimidad que se le concediera en la realización de su obra: sería o una regulación mediante las ideas con fines de autocomunicación, incluso a costa de un rebajamiento del modelo en la copia, o bien un atentado, arbitrario y torpe, contra aquella forma originaria de ser, que descansaba en su propia perfección.

El *Apócrifo de Juan* representa la estilización de una vivencia visionaria tras la ascensión al cielo de Jesús. El apóstol cae en perplejidad cuando un fariseo, de nombre Arimanías, se pone a hurgar en la herida de la ausencia de su Señor: «¿Dónde está tu Maestro, al que has seguido?». A lo que responde Juan: «En el lugar de donde vino». Arimanías le replica: «Ese nazareno os ha extraviado con engaños y ha llenado vuestros oídos de mentiras, cerrando vuestro corazón y apartándoos de las tradiciones de vuestros padres». Y, entonces, el apóstol vacila, se aleja y sube al monte de los olivos, donde, en un lugar solitario, se hace unas preguntas que están muy cerca de lo que se llama una «racionalización secundaria» del mito gnóstico: «¿Cómo quedó instituido el Salvador (*sōtér*) en cuanto tal, y por qué fue enviado al mundo por su Padre? ¿Y quién es su Padre? ¿Y de qué clase es aquel eón al que nosotros iremos?». Apenas ha tenido estos pensamientos cuando el cielo se abre, toda la creación resplandece y se estremece el cosmos. Y entonces se le aparece una figura, primero un niño, luego un viejo y, finalmente, una mujer. La figura le llama por su nombre: «Juan, Juan, ¿por qué dudas?». Así empieza la revelación de la «doctrina secreta».

Es obvio que el *Apócrifo* rivaliza con el modelo establecido por Marción, dado que éste confiere solamente a Pablo la posesión de la doctrina auténtica, al manifestársele en una visión como el único digno depositario de la Revelación inmediata. Ahora se pone a Juan frente a Pablo, al dubitante frente al perseguidor.

«Yo soy el Padre, yo soy la Madre, yo soy el Hijo», con estas palabras se presenta el revelador, que ya no es un mediador porque el mediador ha fracasado ante la duda. Lo que sigue después es una gran letanía de negaciones, cuyo punto culminante —como en toda mística— es el rechazo del ser mismo: «Nada de lo que existe es Él, sino algo que es superior a esto». Y añade: su nombre «no puede decirse, porque no hay nadie que ha ya estado ante Él para poder nombrarlo». Por ello, el invento de un mito artístico sobre esto surgiría sólo como un producto de la contradicción de que eso No-existente e Innombrado

ble tenga, no obstante, consecuencias que repugnan, por completo, a sus características. El Innombrable hace explotar toda una catarata de nombres, el silencio genera una marea de verbosidad.

Aquel silencio, en donde reside, ante todo, el Inasible, es la hipostatización de su carácter inefable e innombrable. En cuanto es, igualmente, la luz en su pureza originaria y la fuente del agua de la vida, estas metáforas le franquean el paso—transgrediendo la prescripción de inefabilidad— hacia la historia narrable: en el espejo de la pura agua luminosa que le circunda, el Inasible se mira a sí mismo. Por el hecho, pues, de autoemanarse y autopresentarse a sí mismo en la imagen ingresa ya en el marco de un mitologema tradicional, el de Narciso, cuyo nombre se remonta, así, hasta ese misterio que da origen a todas las cosas,¹⁵ pues todo el imaginario en torno a la figura de Narciso guarda una secreta afinidad con al antiguo precepto divino de la autarquía: el objeto de Dios es únicamente Él mismo y para sí mismo, el pensamiento que se piensa a sí mismo de Aristóteles. Sólo que Éste no había necesitado producir nada, dado que el cosmos que él movía existía ya desde siempre y sólo precisaba de una fuerza motora consistente en la amorosa imitación de aquella reflexión absoluta.

Si nos vemos obligados a tachar la eternidad del cosmos, que hace imposible cualquier mito, es lógico que el acto exclusivo de la reflexión —representado míticamente como la autorreproducción del Inasible en su propio rebosar— quede establecido como el primer producto, la formación primaria de la superabundancia. Si el acto de reflejarse en el espejo no es aún una inversión reconocible hacia la propia destrucción, sí inicia una historia que conduce a ella. Cuanto más decididamente dualista sea concebido el mito, antes hará su aparición el principio antagónico. En una de las versiones del *Apócrifo* esto va incluido en toda una metáfora de la luz, donde incluso la oscuridad es presentada como un principio auténtico, cuya procedencia debe seguir siendo, como él mismo, oscura. Es, en primer lugar, participativo y receptivo, pero, al mismo tiempo, contrariante: «Cuando la luz se mezcló con la oscuridad, hizo que la oscuridad luciera. Pero cuando fue la oscuridad la que se mezcló con la luz, la luz

15. P. Hadot, «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», en *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XIII, 1976, págs. 81-108. En la versión del código II (edición a cargo de Krause/Labib, pág. 119 y sig.): «Pues Él es el único que se ve a sí mismo en la luz que le rodea. Ésta es la fuente del agua de la vida. Y Él da todos los eones, cada uno en su propia forma. Él reconoce su imagen cuando la ve en la fuente del Espíritu».

se hizo oscura y no era luz ni tampoco oscuridad; no era sino algo enfermo». ¹⁶

Lo que aquí aparece tiene aún la indivisa ambivalencia de lo interno y lo externo, de la autorreferente *ennoía* y de la *pronoía*,* que hace referencia al mundo. Lo que surge del Inasible y que, al mismo tiempo, se le pone delante es la primera criatura, Barbelo, que da nombre a esta clase de gnosticismo. Se trata de un ser doble: irradiación y autoesplendor del Inasible e Incomprensible, el primero y perfecto eón de la Majestad y, simultáneamente, el primer hombre y el *pneûma* virginal. Salta a la vista la profusión de especulaciones en torno a esos seres originarios, de los que se puede decir tanto que rompen la soledad del Absoluto como que empiezan a prepararle, con la producción de un mundo, una serie de contrariedades. Cada una de las características que el Incomprensible confiere a la criatura resultante de su autovivencia aparece enseguida personificada en una figura de un grupo, que es como un coro en torno a ese punto manante del origen. Estos «sujetos» hipostáticos no explican nada, pero pueblan el campo de nombres que se abre entre lo Incomprensible y lo ordinario, como si el simple acto de ocupar el vacío satisficiera la necesidad que, por lo general, se satisface con «explicaciones».

Los descendientes del Innombrable no se adecuan al ser del que proceden: no están a la altura de lo que debería ser la visión de su origen. A cada paso en su comportamiento, vuelto hacia el Incomprensible, se realiza una rebaja en la calidad genuina, una disgregación de su dote. Barbelo se vuelve hacia la pura luz y la contempla. Lo que de ello surge no es más que una chispa, que si bien es, por su naturaleza, igual a aquella luz bendita, no se puede medir con ella en grandeza. Todavía goza el Padre con el reflejo de su pura luz, con que lo Invisible se haga visible, gracias a la fuerza primigenia de Barbelo, pero al dejarse decir lo indecible se va disipando también su fuerza de penetración en el despliegue (*parástasis*) del *pneûma*.

Característico, en la figuración lingüística en que entran todas estas especulaciones, es el hecho de que encajen entre sí una serie de personificaciones abstractas y de nombres demoníacos que, en parte, están allí sin explicación ni función alguna, en parte se estampan en distintos rostros y formas —por ejemplo, en una «cara de león», o en una «cara de asno», o de «hiena», o bien de «dragón»—, de manera que esa vía de negaciones y abstractos de índole negativa lleva, fi-

16. *Apokryphon Johannis*, códice II, loc. cit., pág. 140.

* Términos que podemos traducir por «reflexión» y «providencia». (N. del t.)

nalmente, a una concreción verbal sin orden ni valoración. Así como Barbelo es el acto interior y exterior del Incomprensible mismo, los propios actos de Barbelo también se exteriorizan y se alienan, llenando el mundo con multitud de conceptos personificados y alegorías, con imitaciones de nivel superior y mimetismos de más baja especie.

Finalmente, es Sophía la que produce al primer Arconte, Yaldabaot, sin la aprobación del *pneûma*, como se dice expresamente. Se trata de la figura clave para el surgimiento de su propio reino de un mundo inferior, fundado por Él, no sin haberse encontrado con una figura de procedencia desconocida, acuñada en el dualismo, la «Sinrazón»: «De su Madre sacó él una inmensa fuerza. Se alejó de ella y dejó el lugar de su nacimiento. Tomó posesión de otro lugar. Se creó un eón [...] Y se unió con la Sinrazón, que le acompañaba, y llamó a la existencia a doce potencias, doce ángeles súbditos suyos [...] siguiendo el modelo de los eones incorruptibles». ¹⁷ Este arconte parodia, indudablemente, al Dios del Antiguo Testamento. Sus apodosos se burlan de los atributos de Éste. Incluso una variante del *Apócrifo* le pone a cargo de la creación mediante la palabra y la adjudicación de nombres. Las siete potencias que le están sometidas han «surgido [...] por su pensamiento y porque Él lo dijo. Y a cada potencia le dio un nombre». ¹⁸

Todo aquello que es una parodia de la creación bíblica resalta, al mismo tiempo, la distinta forma de difundirse el *pneûma*, en el mito gnóstico, únicamente los arcontes y los poderes inferiores proceden de un modo imperativo y demiúrgico; lo bueno se reproduce sólo mediante generación y exhalación del aliento. Esto constituye una diferencia de rango respecto a la creación del mundo, diferencia que se conserva también en la definición del dogma trinitario de la Iglesia para hablar de la procedencia —por generación, no por creación— del Hijo y del Espíritu Santo. En la producción del hombre convergen, como veremos, los dos procedimientos.

17. *Berolinensis Gnosticus*, edición a cargo de W. C. Till, págs. 115-119. Yaldabaot tiene, «de nuevo», rostro animal, del *typos* de la serpiente y el león. Los siete reyes celestes y los cinco señores del mundo subterráneo (*khâos*), que surgen de Él y son habilitados por Él, presentan, una vez más, casi exclusivamente, caras de animales: de león, de asno, de hiena, de serpiente, de dragón, de mono; y *Sabbataios* es un «rostro llameante y resplandeciente». El propio Yaldabaot es susceptible de cambiar, a voluntad, de forma —*morphé*— (op. cit., pág. 125, 10-13).

18. *Apokryphon Johannis*, código IV, op. cit., pág. 215. En el *Berolinensis Gnosticus* (op. cit., págs. 127-129) se dice: «Al hablar Él, surgieron».

Yaldabaot es un Dios celoso. A los que ha creado y sometido a su dominio no les quiere participar nada de aquella luz y fuerza que Él mismo ha recibido por su origen: «De ahí que se dejara llamar “el Dios”, apoyado en la Sustancia de la que había surgido [...]. Y miró la creación que estaba a sus pies, y la multitud de ángeles que le estaban sometidos, surgidos de Él mismo, y les dijo: “Yo soy un Dios celoso; fuera de mí, no hay ningún Otro”, con lo que mostraba ya, a sus ángeles, que hay otro Dios: pues si no hubiera ningún Otro, ¿de quién iba a estar celoso?».¹⁹ En esta versión del papiro berlinés, Yaldabaot se va de la lengua, revelando algo que sabe y que quisiera ocultar a sus súbditos, mientras que en el código II de Nag Hammadi esa apropiación blasfémica de la autoexplicación bíblica de Dios es como un compendio de la ignorancia del arconte: «Yo soy Dios, y no hay otro Dios fuera de mí».²⁰ Pero probablemente tiene más a su favor la opinión de que esa ignorancia es el presupuesto para que Yaldabaot pueda engañarse respecto al hombre, a quien quiere impedir, con la prohibición alimentaria en el paraíso, que penetre, mediante el conocimiento, en el trasfondo de su poder.

El punto crítico —aún no en las peripecias, sino en la intriga del drama— es, en el proceso de descenso gnóstico, la creación del hombre mundano. También aquí se parodia un trozo del Génesis bíblico: el hombre habría sido hecho a imagen y semejanza de Elohim. A Yaldabaot y a sus Arcontes se les ocurre añadir al hombre a su obra, de nuevo mediante aquel reflejo instituido desde el origen. Si la primera hipóstasis, el eón de la majestad y el hombre *pneumático*, era ya un reflejo, esto es un reflejo de un reflejo, y lo que los hombres vean será una copia (*týpos*) de una imagen (*eikón*). Con vistas a la producción de este reflejo, los arcontes se dicen unos a otros: «Creemos un hombre a imagen de Dios y con su aspecto. Y lo hicieron a partir de sí mismos y de todas sus fuerzas, hicieron una hechura de sí mismos. Y cada una de sus fuerzas creó, con su fuerza, un alma». De ahí que esto último sea el hombre espiritual y que su alma no tenga ninguna vinculación directa con el mundo superior del puro origen y ninguna expectativa de retornar a él. Constituye, palmariamente, un autoengaño de los arcontes el creer que están creando a imagen de Dios, mientras que, en realidad, crean según una imagen de segundo gra-

19. *Berolinensis Gnosticus*, op. cit., págs. 127-129. El extracto de Ireneo de Lyon acaba con esa ocupación del lugar del Dios veterotestamentario por parte de Yaldabaot.

20. *Apokryphon Johannis*, código II, op. cit., pág. 140.

do, la copia de la copia rechazada ya por Platón como la artificiosidad del arte: «Crearon según la propia imagen, que ellos habían visto, imitando al que era desde el principio, al hombre perfecto. Y dijeron: llamémosle Adán [...]». ²¹

El embrollo antropológico no surge porque el proyecto haya sido introducido subrepticamente y, además, de una forma descuidada y despectiva. Sin embargo, con la introducción, a hurtadillas, de esa serie de imágenes surge una relación del Principio supremo con esa obra chapucera, al margen del Demiurgo. El Incomprensible queda vinculado a este ser humano, lo que le mueve —cosa rica en consecuencias— a vencer en astucia a Yaldabaot. Induce a éste a que dé al hombre que ha formado, aparte de la psique demiúrgica, algo de su *pneûma*. A través de este *pneûma*, el Demiurgo participa del mundo superior de Barbelo, la Madre primigenia, de la Madre Sophía. Él transmite el *pneûma* por ignorancia de lo que a él mismo le ocurrirá al hacerlo, siguiendo el consejo de las «cinco luminarias», que aparecen a su lado metamorfoseadas en sus propios «ángeles» y le soplan que vivifique con su aliento a la criatura humana: «Le aconsejaron con el propósito de sacar a relucir la fuerza de la Madre, y dijeron a Yaldabaot: echa el aliento de tu Espíritu en su rostro, y su cuerpo se alzaré. Y Él le insufló su Espíritu en su rostro, esto es, la fuerza de su Madre; Él no lo sabía, por estar sumido en la ignorancia». De improviso, ha puesto las bases de toda la problemática de salvación de Adán, haciéndole partícipe de la herencia del mundo superior, generando expectativas de lograr una pertenencia legítima a ese mundo superior.

21. *Apokryphón Johannis*, códice III, *op. cit.*, pág. 76 y sig. El texto del *Berolinensis Gnosticus* se corresponde con el de éste: «Creemos un hombre según la imagen (*eikôn*) y la apariencia de Dios» (*op. cit.*, 137). Lo importante aquí es la variante del códice III, porque conecta con la metáfora de la luz del comienzo y hace del hombre un manantial de luz para el mundo inferior. El primer Arconte (aquí Yaldabaot) habla a los poderes (*exousíai*) que están a su lado: «Vamos, creemos al hombre a imagen (*eikôn*) de Dios y a nuestra imagen, para que su imagen (*eikôn*) se convierta, para nosotros, en luz» (*op. cit.*, pág. 150). Esta referencia a la imagen-de-luz se repite al adjudicar el nombre: «Llamémosle Adán, para que su nombre se haga, para nosotros, una fuerza luminosa». En el proceso de producción del cuerpo se menciona un catálogo de nombres de las potencias responsables de cada uno de los órganos, siguiendo a esta lista otra de los demonios competentes en las funciones orgánicas (*op. cit.*, págs. 153-159). Toda esa letanía debe tener un trasfondo de índole mágico-medicinal; pero, en conjunto, constituye una antropología hecha a base de nombres, perteneciente a una forma de pensar que no quiere «explicar», sino únicamente responder de la totalidad de competencias. La integración de todo ello se realiza mediante una alusión cosmológica, al comunicársenos que el número de partícipes en la fabricación del hombre es de 365.

No es en el mito de las criaturas de Barbelo donde se rescata por primera vez al *pneûma* del mundo venciendo en astucia a las fuerzas cósmicas. El hecho de dotar de *pneûma* a aquella copia psíquica ilegítima fue ya, según una formulación de Hans Jonas, «un truco bélico de la Luz» en su lucha con los arcontes: al dedicarse a completar al hombre, el Creador del mundo se debilita. Conforme a esta versión, todo lo que sigue parece ser el precio de que se le haya podido poner desde el principio un obstáculo decisivo al Demiurgo. Si eso fue ya el acto fundacional de una garantía de salvación —por el que el Poder Supremo se comprometía a cuidar de su participación en lo más íntimo del hombre— no representaba más que una consecuencia adicional de un enfrentamiento mayor, a nivel cósmico. Pero ello le obligará a desplegar una dosis simétrica de engaño por el otro lado de la curva de salvación, cuando se trate de recuperar la prenda que Él había deslizado bajo mano.

Cuando las potencias cósmicas ven, ahora, que el cuerpo de Adán resplandece con la infusión del *pneûma*, se ponen celosas de él. Así es como surge aquella rivalidad entre los ángeles y el hombre que todavía autores medievales describían como motivo de la rebelión y caída de Lucifer: le es concedida al príncipe angélico la visión de la futura Encarnación del Hijo de Dios y arde en celos por esa preferencia que Dios muestra hacia la criatura corporal, ignorando a todos los ángeles. De este modo, también aquí, en el mito gnóstico, la seducción y la condena del hombre son introducidas cuando la potencia luminosa de su *pneûma* revela a sus propios creadores la superioridad que sobre ellos había adquirido, en cuanto a fuerza y razón. De modo que, ahora, lo importante, para ellos, es el éxito de su conjura, cuyo fin es llevar al hombre por caminos extraviados respecto a su origen. El travestismo del mito paradisíaco saca a relucir la total ambigüedad de ese escenario tan conocido, según se lo considere: a partir de la intención de los arcontes que habían creado al hombre, o bien a partir de la voluntad salutífera del principio bueno.

La prohibición de comer del árbol del conocimiento del bien y del mal le debe bloquear al hombre, en este jardín paradisíaco, el acceso al sector de la luz, del mundo superior. En Marción, eso fue el primer acto de un Dios mezquino, que quería dar al hombre un trato basado en la ley y el juicio. La prohibición de Yaldabaot se promulga «para que Adán no mire hacia arriba, hacia su perfección, y no se percate de lo desnudo que está respecto a la perfección». El pecado original de la Biblia sería, así, la verdad gnóstica. Según una versión del *Apócrifo*, de lo que se trata, en definitiva, es de hacer que el hombre reco-

nozca su desnudez, pues ésta es una falsificación de su imagen corporal originaria por la mortalidad sexuada que le dieron los arcontes: «Y permanecieron junto a él, no fuera que mirara a su *pleróma** y reconociera lo desnudo de su deformidad (*askhēmosýne*)».

Se aclararían los malentendidos en que incurriera la ignorancia del autor bíblico Moisés al hablar de Eva. Ésta no sedujo a Adán, sino que lo llevó a la vía del autoconocimiento, cuando descubrió en ella su propia desnudez, la deformidad de su cuerpo, lo torcido de su situación: «Y quedó desembriagado de aquella borrachera de tinieblas, y reconoció su figura [...]».²² Pues Eva representa la perduración de la figura de Barbelo, la Madre primordial, oculta a los ojos de los arcontes, que cumple penitencia por su paso en falso y aporta una reparación, siendo, en adelante, el principio de vida frente al cuerpo mortal de Adán, razón por la cual se la llama también *Zōē*, la Madre de los vivientes.

La figura de la primera mujer y su relación con Barbelo resulta especialmente instructiva para entender el cambio de perspectiva al que obliga la parodia del texto bíblico. Una de las versiones lo emborriona todo haciendo que Yaldabaot seduzca a Eva sólo después de la expulsión del paraíso, engendrando, con ella, a los portadores de los dos nombres bíblicos —Yahvé, el de cara de oso, y Elohim, el de rostro de gato—. Son los mismos que aquellos que los hombres creen que se llaman Abel y Caín.²³ La descendencia de la humanidad no empieza sino cuando Adán engendra a Seth.

En la otra versión, ve Yaldabaot el cuadro por su parte falsa, tomando la desnudez de Eva como expresión de su seducibilidad; luego, es Él mismo el seducido, difundiendo un principio que ni Él mismo conoce y cuya procedencia le es extraña: «Encontró a la mujer cuando se estaba arreglando para su esposo. Ejerció en ella su dominio, sin conocer el secreto (*mystérion*), basado en un designio de lo Alto».²⁴ Parece que esta versión cuenta con más votos a su favor, donde la seducción de Eva tiene lugar antes de la expulsión del paraíso. Un rasgo especial de la misma es que el primer Arconte da a beber a los hombres un brebaje *leteo*, un agua que hace incapaz de conocer, «para que no se percaten de dónde proceden». Toda la preocupación

* Lo que completa a alguna cosa, el perfecto cumplimiento, la perfección de la misma. (*N. del t.*)

22. *Ibid.*, código II, págs. 169-173.

23. *Ibid.*, código III, pág. 92.

24. *Ibid.*, código II, págs. 174 y sigs.

del arconte-creador queda compendiada en su obstaculización del conocimiento —*gnósis*—. ²⁵ Rebosa de celos por esa especificidad humana, inesperada e imprevista: «Cuando el primer arconte advirtió que estaban a mayor altura que Él y que pensaban más que Él, quiso dominar sobre sus pensamientos, sin saber que ellos le superaban en fuerza de pensar y que no los podría dominar».

Todo gira, en este mito, en torno a la cuestión de si los descendientes de Adán pueden mirar o no más allá del horizonte de su procedencia a manos de los arcontes y descubrir su pertenencia al reino del *pneûma*. Los vástagos de Yaldabaot —tanto Yahvé, que domina sobre las regiones del agua y de la tierra, como Elohim, que rige sobre las regiones del fuego y del aire— se presentan ante el hombre con mucho estrépito, como sus últimas instancias, que predeterminan su destino. No obstante, entre las características paradisiacas se incluye que el hombre obtenga allí, por primera vez, claridad sobre su patria esencial, reconociendo, mediante aquel fruto prohibido, su estado de desnudez, razón por la cual es expulsado del lugar de su autoconocimiento. El «tentador» habría sido aquel mismo esclarecedor Espíritu de luz que abrió el *Apócrifo* al apóstol dubitante: la madre Barbelo, o Sophía, o, según el código berlinés, el propio Cristo, que le reproduce a Juan, en primera persona, la escena del paraíso: «Yo, Yo me mostré en forma de águila en la copa del árbol del conocimiento [...], a fin de enseñarles y despertarles de las profundidades del sueño, pues los dos se encontraban en un estado putrefacto, y se pecataron de su desnudez». ²⁶ El acto de despertarse del letargo del sueño y el de descubrir la propia desnudez son metáforas absolutamente constitutivas del gnosticismo, referidas, ambas, de forma negativa, a un estado falseado del hombre, en lo mundanal y en lo corporal.

La escena del paraíso es, en el mito gnóstico, una inversión de la bíblica; es su destrucción, no su alegorización. Pues Adán y Eva desprecian la prohibición de su Creador, de comer del fruto del árbol,

25. *Berolinensis Gnosticus*, op. cit., pág. 157: la producción gnóstica de *anaïsthesia* se apoya, como otras cosas, en el texto bíblico donde se habla del sueño letárgico en que fue sumido Adán para sacarle la costilla a partir de la cual es construida Eva: «Envío al hombre un letargo, y éste se quedó dormido [...]». Este episodio sin importancia, de índole quirúrgica, es transformado por el *Apócrifo* en el destino decisivo de la incapacidad de conocer: «[...] cubrió sus sentidos con un velo y le lastró con la incapacidad de conocer».

26. *Ibid.*, código II, op. cit., pág. 188 y sig. En relación con el código II, el código IV no presenta ningunas variantes con una diferencia comparable a las del código II respecto al III, sobre todo en las alusiones bíblicas puestas en boca de Yaldabaot.

por orden de figuras de un rango *superior*, emanaciones directas del Incomprensible, llevando así a la humanidad muy cerca de la salvación definitiva. Darse cuenta de la propia desnudez no significa el desencanto de la seducción y la desobediencia, sino la «ilustración» de su estado corrupto, que los arcontes añadieron a su contenido de *pneûma*. La historia de la salvación está totalmente preformada en el paraíso. Incluso esto sigue siendo, en la imitación del mito, una estructura mítica: la segunda «Ilustración», a la que hemos sorprendido fracasando en su interpretación del *Apócrifo*, no hace más que repetir la primera, e incluso con el mismo protagonista —allí, metamorfoseado en águila, aquí en hombre de las luces.

La expulsión del paraíso destierra a los hombres a la caverna del mundo material. Es la última consecuencia de aquel propósito de no dejarles mirar hacia su origen. El autor del texto bíblico habría caído, pues, en la trampa del primer arconte, cuando difamó, como si fuera una maldad del diablo, la sentencia del seductor, de que los hombres se harían, con el fruto del paraíso, como dioses. Pero justamente eso, el ser como dioses, se había convertido en su destino, desde que se separaron del *pneûma*. El mito gnóstico lee el Génesis bíblico entre líneas. No tendría sentido hablar de un «influjo» de la Biblia sobre el barbelo-gnosticismo. El *Apócrifo* es, más bien, una forma extrema de agresión hacia el canon bíblico, que se suponía era a todos familiar.

Al final de su revelación, el Espíritu de la luz todavía re revela como Espíritu Salvador. Ha seguido al hombre hasta su cárcel mundana y corporal a fin de despertarlo de su *anaisthêsia*: «Y entré hasta el centro de su prisión —la prisión de los cuerpos— y hablé así: Quien oiga, que se levante del profundo sueño».²⁷ Forma parte del ritual que, tras salir del sueño, se haga un sellamiento, de cinco sellos, con la luz de la muerte; a partir de este momento, la muerte ya no puede volver a tener poder sobre los así marcados. El Salvador le ordena a Juan que escriba estos secretos y los deposite en lugar seguro. Es pronunciado un anatema que los protege de ser entregados a la ligera.

Y en eso apunta ya una debilidad del mito gnóstico: pertenece a una literatura arcana, que se sigue sustrayendo a la disciplina que impone un público. Ello hace que tome el carácter de una verbosidad desenfundada, de una excrecencia fantástica, no aviniéndose a ninguna selección. El mito, autopresentado como «doctrina secreta», tiene, ciertamente, variantes, pero es evidente que no estaban expuestas a

27. *Ibid.*, pág. 198 y sig.

ningún proceso de comparación y selección. Toda esa letanía y ese cúmulo de repeticiones, exigible a un grupúsculo de conjurados, no conoce ningún umbral de aburrimiento y fastidio; al contrario, ser torturado por éstos fortalece la conciencia de ser elegidos. Lo sabemos muy bien por los sistemas totalitarios, donde los discursos de los funcionarios dirigentes pueden ser tan largos como aburridos, como si nunca hubiera habido una cosa llamada retórica, que es un arte de los que solicitan el poder. También en el caso de rituales y textos culturales vale eso de que se quiera poder mostrar lo que uno es capaz de aguantar «por la causa». Así es como el mito gnóstico va languideciendo bajo la cúpula, de invernadero, de esa sanción que pesa sobre él y que lo mantiene alejado de todo «juicio de gusto».

Tras la verbosidad y la multiplicidad de nombres de la versión —o, mejor: inversión— gnóstica del mito del paraíso, podemos captar lo aportado por Nietzsche cuando lo somete a un trastrueque con no más de tres frases y lo adapta a su modo de dar sentido a la historia dirigiéndola hacia el superhombre.

Suena a más ingenuo leer lo que, medio siglo antes, había hecho con todo ello Ludwig Feuerbach, sirviéndose de una sola frase, si bien un poco larga: «Indudablemente, sólo interpretará correctamente el Génesis quien reconozca que las hojas con las que Adán cubre su desnudez pertenecen también al mismo árbol del que él había arrancado el fruto del conocimiento del bien y del mal, y con cuyo sabor pierde el paraíso de la vida».²⁸ Una sagacidad de este tipo no está bien vista hoy en día. No somos capaces de consentir que las contestaciones dadas a cuestiones importantes sean de este tenor. Pero la pequeña asociación que Feuerbach establece entre los frutos y las hojas del árbol del conocimiento —entre su referencia a la moralidad y la necesidad despertada por la misma— no es una respuesta adecuada para ninguna otra cuestión importante y, sin embargo, posee esa polisemia con que juega eso que podemos llamar una interpretación sagaz, ya que cada una de sus interpretaciones no disminuye su contenido inagotable.

Aquí doy un salto y paso a proponer la variante más lacónica del planteamiento del mito paradisíaco, que encontramos en el Diario póstumo de Georg Simmel: «La manzana del árbol del conocimiento estaba verde». ¡Qué maestría en hacer un cambio mínimo para conseguir una transformación máxima! Sigue en pie todo el marco de la historia a la que se alude y, no obstante, cambia, irónicamente, el efecto del

28. Ludwig Feuerbach, *Der Schriftsteller und der Mensch* (1834), en *Sämtliche Werke*, edición a cargo de Bolin/Jodl, vol. I, pág. 276.

conjunto. El requisito que, al principio, no debía ser más que un estímulo y un medio, prohibido, para convertirse en Dios, ahora se convierte en el punto focal de la cuestión. En la tradición se había pensado tan poco en el fruto mismo que habíamos creído, por los cuadros que reproducen la escena, que en el texto se hablaba de una manzana, aunque allí no se decía nada al respecto; la variante de Feuerbach nos hace pensar, por el servicio que prestan después sus hojas, que se trata, más bien, de una higuera. Simmel desvía la atención del hecho de que el fruto del paraíso nos costó el propio paraíso; lo que él querría saber es qué valor tenía el fruto, al margen del asunto de la prohibición y la tentación. No era un fruto podrido, sino peor: era un fruto inmaduro.

Peor porque esto implica que se ha elegido erróneamente el momento de la transgresión. No es que el logro de la tentación no hubiera podido cumplir lo que ésta había prometido; es que faltó hasta el simple goce del sabor del fruto, cosa que se hubiera podido conseguir esperando un poco. Había pasado inadvertida una cualidad como la madurez del fruto, que no pueden forzar ni los dioses ni los hombres, ya que sólo es otorgada como un regalo del tiempo. Todo depende aquí de dónde se ponga el acento: no le atormenta a este pensador tardío la caída del paraíso, ni la pérdida de aquella exención de la muerte, ni la discordia con el benévolo Señor del jardín, sino el hondo disgusto por el hecho, paradigmático para todas las épocas futuras de la humanidad, de que el fruto fuera arrancado del árbol del conocimiento un poco demasiado pronto y demasiado apresuradamente, perdiendo, con ello, lo único que podía servir de contrapeso a la otra pérdida, la pérdida del paraíso.

Se tiene la sensación de que, si bien un mito formulado así es también un mito de alcance total, no podría ser un mito de la humanidad entera, ya que va vinculado a una individualidad que siente el dolor de encontrarse con la inmadurez del fruto, que es acaso lo único digno de la congoja humana. Si no hay un individuo detrás de esa frase, para el lector, seguiría siendo un *shock* que se le crea capaz a él, y a otros, y quizás a todos, de no estar más deprimido por la pérdida del paraíso que por la inmadurez del fruto del conocimiento. Simmel no publicó jamás él mismo esa frase. Está en su Diario, y sólo la indecorosa curiosidad de sus epígonos nos confronta con un cambio de perspectiva que acaso sólo *privatim* está permitido hacer.

La cuestión es si una ocurrencia así de Diario representa únicamente una agudeza ocasional o bien se aproxima a lo que es una explicación personal de un mito fundamental. Con toda seguridad, no

es un acto irreflexivo trasponer a la esfera biográfica el único modelo explorable para el imaginario de la época, incluso cuando un autor, como él, se ha planteado buscar un formulario mítico que evidencie la unidad y totalidad de la concepción subyacente a sus propias ideas y opiniones. Esto lo aclararemos con el caso del último Scheler y la peculiar afinidad de su metafísica con el mito.

El arqueólogo Ludwig Curtius recuerda su último encuentro con Max Scheler, en el verano de 1927, cuando hizo su aparición, hacia el mediodía, ante su puerta, tan marcado ya por la edad y la enfermedad que tuvo que decirle quién era, conociéndose, como se conocían, desde la época de la juventud.²⁹ Curtius describe con penetración la naturaleza —en peligro y, asimismo, peligroso— del pensador, donde iban imbricadas su vida y su doctrina; un pensador que habría sido, por así decirlo, un tranquilo participante de todas las «impurezas de la época» y cuya «necesidad de salvación» habría surgido tanto del encadenamiento a la culpa de su época como apuntando hacia «una búsqueda de Dios por caminos siempre nuevos». En esta ocasión Scheler le habló, presentándolo «como la última forma de su filosofía», del mito del dios indio (Krishna) convertido en hombre y que, en el curso de una de sus pruebas en la tierra, tuvo que luchar con la serpiente del mal mientras atravesaba a nado una corriente y la venció adaptándose dócilmente a todos sus enredos, hasta que ella, cansada, lo dejó por imposible. Curtius termina su informe aplicando el mito al propio Scheler: «Hasta esta doctrina era una autoconfesión».

Ahora bien, Scheler mismo nos ha transmitido su propia «redacción» de ese mitologema en la conferencia *Der Mensch im Weltalter des Ausgleichs*, pronunciada en Berlín en noviembre de 1927 y publicada en el volumen, póstumo, de 1929, que lleva el título de *Philosophische Weltanschauung*. Empalma con la cita baconiana de que a la naturaleza sólo se la somete obedeciéndola. Aquí la serpiente cósmica, de la que Krishna, oyendo el grito del Padre celeste de que se acuerde de su naturaleza divina, se libera con tanta facilidad «como una mujer saca su mano de un guante», es el «símbolo del nexo causal del mundo».³⁰ La flexibilidad total como principio de liberación es contrapuesta al pensamiento de la dominación de la naturaleza, que Scheler ve como una consecuencia de la imagen judeocristiana del hombre, «en concordancia con un Dios de la creación y del trabajo».

29. Ludwig Curtius, *Deutsche und antike Welt*, Stuttgart, 1950, págs. 375 y sigs.

30. Max Scheler, *Späte Schriften*, en *Gesammelte Werke*, vol. IX, Berna, 1976, pág. 161.

Interpretado así, sin relacionarlo directamente con la moral del pensador, en este mito se actualiza todo aquello que Scheler había escrito, en su fase más productiva, entre 1912 y 1914, desde los tratados sobre la fenomenología de los sentimientos de simpatía y sobre el papel del resentimiento en la construcción de las morales: el *éros* cósmico, la simpatía franciscana hacia la naturaleza, la confianza en el ser, dentro de una tipología antagónica a la idea de la ciencia exacta, de la tecnificación, del resentimiento, de la desconfianza teórica. Sólo que, entonces, era su acercamiento al catolicismo lo que había servido de inervador de este repertorio de ideas, mientras que, ahora, eso lo hacía la metafísica de un Dios en proceso de hacerse, donde la pura esfera de lo esencial saca la energía de la que carece para realizarse del «temporal» del proceso cósmico, del desenfreno del impulso vital. El mundo no se hace por el *fiat* bíblico, sino por el *non non fiat* de su propia autohabilitación. El hombre es el ejecutor decisivo del movimiento que viene de lo hondo del cosmos; sólo él puede unir en sí la intuición de las esencias y la experiencia, el espíritu y el impulso. Lo hace con la elasticidad del hombre-dios hindú, cuando sigue al pensador y a su mito.

La historia de las influencias de Scheler sobre los últimos años de la República de Weimar es desconcertante, porque convergen casi todos los factores que dejaron su sello en esta fase. Pero la mala comprensión del «mito fundamental» de Scheler por parte del benévolo, fascinado y discreto arqueólogo nos da que pensar: una extrapolación cosmológica extremada vuelve a convertirse en algo íntimo, leído casi desde una perspectiva fisiognómica. Lo que fuera considerado una tarea de toda la humanidad se trocaría ahora en la problemática personal de un Scheler cercano ya a la muerte.

Desde este punto lanzamos una mirada retrospectiva a otro mito fundamental, y a lo mal que lo comprendieron sus contemporáneos. En la llamada de Schelling a la Universidad de Berlín ve compendiado el liberal Varnhagen von Ense, el viudo de Rahel,* todo el oscurantismo de la época de Federico Guillermo IV. No puede hacerse a este «filósofo, nombrado para ser maestro de la época», y tilda a sus clases, que pronto iban a desencadenar un sinfín de discusiones públicas, de «rancia escolástica» y «miseras patrañas».³¹ Con fecha 24

* Se refiere a Rahel Levin, con la que Varnhagen se casó en 1814, y que tenía uno de los salones literarios de más prestigio en el Berlín de entonces. (*N. del t.*)

31. Karl August Varnhagen von Ense, *Tagebücher*, edición a cargo de Ludmilla Assing, Leipzig, 1861-1870, vol. II, pág. 25.

de febrero de 1842, leemos, en el Diario de Varnhagen, una versión abreviada del mito fundamental schellingiano: «Primero, Dios se hace a sí mismo, pero sigue siendo ciego; sólo una vez creado el mundo y el hombre se convierte en vidente», a lo cual Varnhagen no contesta más que con una interjección, inolvidable para los amantes de su gran Diario: «¡Qué lata! O sea, ¿como los jóvenes cachorros de perro, ciegos durante algún tiempo?».

Tanto el mito total de Scheler como el de Schelling representan un tipo moderno de mito, que tiene lugar vulnerando un conjunto de reglas de la teología dogmática: Dios no es el Ser absoluto, sus atributos no son optimizados con cuantificadores universales. Puede crear un mundo, pero es ciego para verlo; será el compendio de la pura esencialidad, pero se muestra impotente a la hora de traer una esencia a la realidad. La historia es narrable en tanto en cuanto se atribuya a Dios una carencia y, con ello, una finalidad, para cuya consecución el mundo y el hombre son, justamente, el medio adecuado, pero también lleno de riesgos. Esa remitificación del concepto de Dios, filosóficamente «depurado», prueba que hay una correspondencia recíproca entre lo que es el mito y la impotencia —o, al menos, disminución de poder— de Dios. Lo primario no es, sin embargo, atribuir a Dios una finalidad, sino registrar al mundo y al hombre como «medios» que le son absolutamente necesarios, imprescindibles, no meramente contingentes, para conseguir esa finalidad. Cuanto más íntimo sea el perfil de la finalidad en el Ser divino, tanto más alto será el valor de una ponderación de los medios necesarios para alcanzarla. La ecuación de la remitificación hará ganar al hombre en la medida en que Dios pierda para poder ganar de nuevo sólo a través del hombre y juntamente con él. El mundo y el hombre son formas integrantes de esa prolijidad por antonomasia típica del modo de proceder de Dios consigo mismo.

CAPÍTULO III

MITOS Y DOGMAS

*Scimus deum de deo nasci,
quemadmodum de non deo non deum.*

TERTULIANO, *Ad nationes*

*Deum de Deo
Lumen de Lumine
Deum verum de Deo vero.*

Credo de la misa romana

Las pequeñas diferencias —ése fue el descubrimiento del narcisismo que se esconde en ellos— abren los más profundos abismos entre los seres humanos. Las grandes diferencias se enraízan como algo natural, escabulléndose a la percepción precisamente por lo palmario de su imponente presencia. Uno de los hechos fundamentales de la historia de nuestra conciencia ha escapado, durante largo tiempo, a la observación y verificación; concierne a la tan solemnemente afirmada simetría existente entre las raíces de esa historia, tanto las propias de la Antigüedad pagana como las bíblicas. Yo no quiero discutir esa simetría, me limito a tocar un punto de su homogeneidad que tiene que ver con el volumen y la capacidad de anotación empírica de ambas. El mito transmitido por las fuentes antiguas ha movido, llenado y estimulado de una forma peculiar la fantasía y la materia formal de las literaturas europeas; el mundo bíblico, pese a su incomparable mayor profundidad de penetración en la conciencia de los dos milenios cristianos, resulta, en sus manifestaciones literarias, casi contemporáneo.

De entre las grandes figuras de la filología clásica alemana del siglo XIX nadie estuvo tan cerca de esos dos mundos, el bíblico y el mío-

tico, como Jacob Bernays, hijo de un rabino de Hamburgo y que fue quien solucionó más convincentemente aquel acertijo dejado por Aristóteles con su teoría sobre el efecto de la tragedia. En su correspondencia con Paul Heyse, siempre ávido de algo especial, le hizo reparar en la «fascinadora ilusión» de que los temas bíblicos son semejantes a los épicos y apropiados para convertirse en «grandes tragedias». Pero la diferencia entre los temas míticos y bíblicos —que impide que el dramaturgo moderno tenga acceso a nuevos y grandes planes en ese campo bíblico, dolorosamente ausente— sería «tan esencial que la poca fortuna que hasta ahora han tenido los dramas bíblicos sólo es atribuible a los poetas que los escribieron porque elegir un mal tema para su obra revela la mala calidad del poeta». Lo que hace que las figuras bíblicas se le escapen al poeta de las manos es el hecho de que estos temas se encuentren ya fijados por escrito, y en un Libro cuya presencia incomparable está siempre en la memoria de los hombres. Quien se atreva a ampliarlos o deformarlos, aunque sea mínimamente, tendrá que fracasar, atrapado en los límites de la parodia. Quizá sería posible emprender algo con figuras que están muy en segundo plano, como la de Juan el Bautista. Pero «probablemente nadie podrá presentar nada nuevo con una lava como la que utiliza Saulo, salida de lo más recóndito de la montaña de fuego y que se solidifica y estaciona para siempre en el Libro». No es casual que Shakespeare, que «andaba huroneando siempre por todas partes en busca de temas, no se hubiera quemado nunca los dedos con uno bíblico».¹

Las imágenes fijadas y determinadas por escrito implican, podríamos añadir, un especie de iconoclastia verbal, algo que no afecta de igual modo a las artes plásticas, ya que sus medios no han sido acuñados de antemano y transmitidos canónicamente. La descripción de este estado de cosas es el primer e informal contacto que se puede tener, dentro de nuestro horizonte cultural, con lo antitético del mito y del dogma.

El hecho de que la recepción no sea simplemente algo añadido al mito y enriquecedor del mismo, sino que el propio mito no se nos ha transmitido ni nos es conocido en ninguna otra disposición que la de

1. Jacob Bernays a Paul Heyse, Bonn, 21 de marzo de 1853, en Michael Bernays (comp.), *Ein Lebensbild in Briefen*, Breslau, 1932, págs. 62 y sig. También H. I. Bach, *Jacob Bernays*, Tubinga, 1974, págs. 90 y sig. El monoteísmo carece, por completo, de factores dramáticos, dice Goethe a Schopenhauer (según testimonio de éste), «porque con Uno solo no se puede hacer nada» (*Werke, op. cit.*, vol. XXII, pág. 744).

encontrarse siempre inmerso en un proceso de recepción se basa, pese a su constancia icónica, en lo transformables que son sus elementos: el mito no consta, por decirlo de nuevo con palabras de Bernays, de «formas graníticas», en las que cualquier intervención de fuera tenga que acabar en fracaso. Bernays no hace hincapié en la diferencia entre las cualidades morales o sagradas de las figuras bíblicas respecto a las míticas para fundamentar su específica disposición o falta de disposición a la recepción. Sólo invoca el hecho de la «fijación por escrito» de lo transmitido en los Libros sagrados. Se trata de un factor completamente formal; pero consecuencia de ello es que el trabajo que se aplica a algo fijado y determinado por escrito es completamente distinto al que se ocupa de un repertorio icónico: un trabajo de producción de una mera conciliabilidad entre diversas comunicaciones históricamente heterogéneas, que, en primera instancia, no han sido sometidas, en absoluto, a una minuciosa comprobación.

El mito ha suscitado una serie de exacerbaciones desvergonzadas y satíricas de sus contradicciones. Una religión del Libro induce a lo contrario: al tránsito hacia una conceptualidad abstracta, como forma de soslayar las dificultades surgidas en el ámbito de lo visible e histórico. ¿Qué miembro de la primitiva comunidad cristiana, presa de una tensión escatológica, hubiera podido ni siquiera barruntar que aquel Señor —cuya venida sobre las nubes del cielo todos creían poder esperar aún en vida— iba a dar lugar a algo así como a una definición dogmática de la unión hipostática de las naturalezas o a la unidad trinitaria de las Personas en una sola naturaleza divina? Sólo porque hubo herejes hubo dogmáticos; y hubo herejes porque eran muchos los caminos que se podían emprender para eludir las dificultades del contenido genuino de las Sagradas Escrituras. Pero no todos eran, en absoluto, legítimos, de manera que sólo uno de ellos fue, finalmente, autorizado, pudiendo luego determinar quién tenía o no razón.

No parto del supuesto de que detrás de ese procedimiento se esconda un puro decisionismo; también en la historia de los dogmas existe un principio de selección. Quizás incluso Marción habría conseguido pagar el precio que pide la supervivencia si no hubiera suscitado la impresión de que daba un trato demasiado liberal a la letra, como si autorizase a seguir por esa línea a discípulos de un ingenio menos sutil que el suyo, sin que esto les acarrease consecuencia alguna. No son los filólogos —y Marción es uno de sus ancestros—, sino los discípulos de los filólogos quienes lo han estropeado siempre todo.

No necesitamos quedarnos en esa consideración formal de la diferencia entre mito y dogma, entre lo que significa un desatarse, de variadas maneras, de las ligaduras de lo escrito y lo que es seguir estrictamente vinculado a lo escrito. Si nos ceñimos al contenido, hemos de hacer una serie de delimitaciones de carácter más bien tendencial que eidético. Pues ¿quién querría discutir que el Dios bíblico presenta rasgos míticos, incluso aunque su unicidad limite las posibilidades de hacer historias sobre su aparición en *la* historia? Sus celos respecto a otros dioses que pudiera haber no conciernen, de antemano, a relaciones directas con otras realidades reconocidas por Él. Se trata, más bien, de una rivalidad mediatizada por el comportamiento de los hombres y que se traduce, en los campos de batalla de esa historia nacional, en una rivalidad con los dioses de los pueblos circundantes. En el Sinaí el pueblo se desprende, sangrientamente, de Egipto, que muere, definitivamente, para él con la generación que vaga por el desierto, a fin de adquirir, por así decirlo, una nueva contundencia dogmática para el nuevo campo de ensayos y tentaciones entre los cananeos, los moabitas y otras gentes. Esto es lo que hará posible incluso a la restauración que tendrá lugar tras el exilio babilónico la reinstauración de los Libros sagrados a partir de la nada.

Entre los que volvieron en el 538 —medio siglo después de la destrucción de Jerusalén— podía haber pocos de los exiliados el año 586. Su período en el desierto para expulsar lo egipcio de sus corazones había sido más corto que el pasado en las riberas del Éufrates, suficientemente largo como para hacer olvidar todo lo anterior y dejar morir los recuerdos. Pero, entretanto, su religión se había convertido en una religión sacerdotal con un culto centralizado, un sistema divino con una estricta regulación de todos los aspectos del comportamiento cotidiano y, sobre todo, provisto de documentos escritos. En la reconstrucción del templo sólo le estaba permitido participar a quien hubiese conservado un monoteísmo sin sospecha, lo cual significaba no solamente la renuncia a la liberalidad cultural del Panteón, sino también la pérdida de todos aquellos que, en la lejanía, habían estado —o se habían mostrado— dispuestos a hacer concesiones. Era la repetición de aquella destrucción del culto al becerro de oro con otros medios, proporcionados, desde entonces, por la historia. Lo que los reformadores Esdras y Nehemías hicieron realidad fue una primera selección de los dispuestos a observar estrictamente una forma de existencia dogmatizada, con base en los Escritos de la Alianza.

Las prohibiciones de imágenes son fácilmente transgredidas, concediendo la sorprendente excepción del islam, si bien con el desvío

hacia una ornamentación exuberante. Pocas cosas han sido tan dejadas de lado por la tradición cristiana como la prohibición de imágenes del Decálogo, lo cual no deja de ser consecuente, si tenemos presente que el propio Dios iba a hacerse visible. Con todo, sigue preponderando su determinación como Ser invisible. Sus santos han estimulado más a la fantasía plástica que el propio rostro del Hijo de Dios, que seguía siendo desconocido y no estaba descrito en ningún sitio, y que se ha querido ver trazado, para compensar su falta, en el oscuro sudario. El mito trasciende fácilmente los límites de lo visible. Puede ser una labor ímproba el tratar de representar a las tres Grayas de la forma prescrita, con un diente común y un ojo común a las tres. Pero el mito tampoco se aviene a las exigencias de algo esencialmente invisible. Las epifanías no necesitan que se les justifique ninguno de los propósitos y engaños subyacentes.

En un caso límite, el ilustrado puede mofarse del hermeneuta pedante. Así hizo Abraham Gottfeld Kästner con Montfaucon, quien había escrito, refiriéndose a la adquisición, hecha a los cíclopes por Plutón, de un casco que le hacía invisible, que él nunca había visto aún un casco así en las representaciones de Plutón, y que, además, esas reproducciones, en el caso de Plutón, eran más raras que en el de otros dioses, a lo que Kästner replica, con una sola frase: «¿Esperaba Montfaucon ver reproducido a Plutón con el casco en la cabeza, es decir, representado en unas circunstancias en las que era invisible?».² La prescripción de la invisibilidad, obligatoria para el espíritu, ha llevado no sólo a que la tercera Persona de la teología cristiana no sólo sea, iconográficamente, poco querida, o, incluso, ausente, sino a que ya los propios textos neotestamentarios se muestren perplejos ante su aparición en formas visibles que en absoluto debe haber tomado: en forma de paloma con ocasión del bautismo en el Jordán —donde, por ir en contra de toda clase de docetismo, Dios atestigua su presencia de un modo despreciable—, en forma de llamas al repartir sus dones en Pentecostés—. En Lucas, 3,22, aparece el *pneûma hagiôn* que acompaña a la voz que baja del cielo en «forma corporal, como una paloma» (expresándolo con el término, traidoramente pagano, de *eidôs*).

El problema de representar lo sagrado se ha resuelto la mayoría de las veces, incluso iconográficamente, mediante una serie de refle-

2. A. G. Kästner, *Des Plutos Helm*, en *Gesammelte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke*, Berlín, vol. II, 1841, pág. 121. Hace referencia a la *Antiquité expliquée*, I, cap. 2, 9, de Bernard de Montfaucon.

jos. Burckhardt observa, en la cúpula de San Giovanni, en Parma, que Correggio ha resuelto, grandiosamente, la representación de la visión de Juan en Patmos únicamente en la corona de apóstoles que entonces eran compañeros del visionario: «Estos hombres potentes sobre las nubes son prototipos de fuerza y potencia plástica»; y he aquí que, en medio de ellos, y como su punto de referencia, ha hecho flotar a un Cristo del que habría que decir: por éste «yo no daría gran cosa».³ Esto no quita que el pintor estuviera sobrecogido —como observa Burckhardt al día siguiente— por su visión de lo sobrenatural. Pero luego nuestro espectador tiene una ocurrencia sorprendente: la posibilidad de volver a traducir aquel mundo sagrado, hecho visible allí, a representaciones míticas. «Incluso nos podemos imaginar su traducción al mundo del paganismo: Prometeo, yacente en el Caúcaso, ve a sus antiguos compañeros, a los otros titanes, que bajan volando hacia él». No Cristo, sino Juan el visionario es comparado con Prometeo, y los apóstoles con los titanes, mientras que aquel Cristo que flota en el aire no le recuerda a nadie.

El tema tratado aquí no es la grandeza del Dios invisible, sino su capacidad de convertirse en algo puro en virtud de la sola palabra «real» —haciéndose, si se nos permite la expresión, ilimitadamente transportable—, independientemente, incluso, del culto y de los santuarios. La capacidad de permanecer tras el exilio y la capacidad de llevar su misión hasta los territorios más exóticos no son sino dos aspectos de una misma característica.

En un midrash sobre el Libro del Éxodo encontramos la frase: «Dos cosas ansiaba Israel de Dios: ver su figura y oír las palabras de su boca».⁴ Sorprende que se diga esto sobre el mismo libro del Pentateuco en donde leemos, como palabra revelada por el propio Dios: «Mi rostro no lo puedes ver, pues ningún hombre que me vea sigue viviendo». Si lo traducimos a un ámbito mítico, pensemos que algo así sólo podría decirse de la cabeza de Medusa. La prohibición de las imágenes, en Éxodo, 20,4, está íntimamente conectada con la amenaza de muerte de Éxodo, 33,20, por la experiencia del fracaso de la prohibición, extensible también a la prohibición de inventar historias. Con todo, no es algo así como un ser «espiritual» lo que subyace

3. J. Burckhardt a R. Grüninger, Parma, 28 de agosto de 1878, en *Briefwechsel*, op. cit., vol. VI, págs. 283 y 286. Véase también *Cicerone*, vol. II, pág. 305 y sigs. (trad. cast.: *El Cicerone*, 3 vols., Barcelona, Iberia, 1953).

4. *Exodus rabba*, 41,3, en el artículo del *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, op. cit., vol. II, pág. 371.

a esa amenaza de muerte. La invisibilidad significa, aquí, lo insoponible de una mirada que, en principio, le sería posible sostener a alguien mucho más sólido o a un espectador más digno. La espiritualidad es otra cosa. En la prohibición bíblica de las imágenes no se conoce aún a Dios como un Ser pensante que, por su autarquía, sólo se piensa a sí mismo. Esto determinará la concepción de un Principio del mundo que no debe tener ninguna de las características del mundo.

En el Antiguo Testamento no se encuentra ni siquiera insinuado nada de lo que los visionarios místicos han dicho acerca de sus miradas a través de la rendija de la transcendencia: a los pies de Dios hay resplandor, y la mirada de los profetas alcanza, como mucho, hasta la orla de su vestimenta. Si es correcta la hipótesis de que el Arca de la Alianza era un trono que llevaban consigo en la travesía del desierto, ese trono estaba vacío.⁵ En todos los testimonios arqueológicos encontrados es imposible descubrir más que una mano de Dios; y cuando las paredes de la sinagoga de Dura muestran la intervención divina en el sacrificio de Isaac y la mano de Dios que agarra del cabello al profeta Ezequiel, esto significa ya una sorprendente libertad de representación.

Pero la prohibición de las imágenes es, como se sabe, algo mucho más general que la mera prohibición de representar a Dios; es, ante todo, la prohibición de reproducir al hombre. Decir que la reproducción de la imagen humana llevará, indirectamente, a la reproducción de la imagen de Dios a causa de la formulación bíblica sobre la semejanza de imagen entre el hombre y Dios parece ser ya el resultado de una sistematización posterior; de ser cierta esta teoría, lo consecuente hubiera sido incluir ya al hombre en la primera prohibición de imágenes. Suena hermoso, pero esto no es sino una excrescencia de índole teológica. Parece más indicado pensar que lo que se trata de excluir aquí es el abuso mágico que pueda hacerse con imágenes humanas, una praxis tan extendida como oscura, cuyas estribaciones llegan incluso hasta la época de la fotografía.

Lo invisible apremia a una elaboración dogmática, lo cual vale hasta para la utopía. Su concepto límite obliga a pensar en algo que ningún ojo humano ha visto aún, por muchas ocurrencias variopintas de mayor confort que puedan tener los ejemplos más ingenuos de utopía. En un caso extremo, la utopía es el resultado de toda una su-

5. Así G. von Rad, artículo *etkōn* en *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, op. cit., vol. II, pág. 379.

ma de negaciones, cuando ella sólo se aplica a evitar la contaminación con el presente y culmina con la prohibición de decir —una vez rotos los lazos del deslumbramiento— cualquier cosa pintada con colores positivos y visualizada con imágenes sobre esa nueva tierra desconocida. Esto va con la naturaleza de la cosa, pero protege, al mismo tiempo, de cualquier duda mediante ese imperativo de invisibilidad. Si debemos confiar en que el futuro se produzca «necesariamente» como la disolución de toda opresión anterior, se ha de rechazar que sea pintado con colores concretos. La prohibición de la imaginería utópica exige una sumisión completa en la actitud de cerrarse a las historias. Quien no soporte algo así se cuenta entre aquellos que, ya en otras ocasiones, persistieron, porque no veían claro, en su infausto descreimiento. Es sorprendente la cantidad de derivaciones distintas generadas, en tan poco tiempo, partiendo de parecido prototipo: el dialéctico y extraño Dios de Barth, el *kérygma* de Bultmann, el ser heideggeriano, el restablecimiento, en Adorno, de un puro y no ocupado horizonte de posibilidades bajo la rúbrica de su «dialéctica negativa».

Las utopías son débiles en imágenes porque toda imagen destruye el ideal: tras cada forma de creación de felicidad para el hombre se esconde un dios invisible. De ahí que ni en el caso de utopías de índole descriptiva se haya configurado un núcleo narrativo e icónico. El título de utopía ha conservado su procedencia de la novela de viajes, del pensamiento de lo distinto que está en otro sitio, no de lo que tenga que ver con una extrapolación hacia el futuro. Éste sólo se hizo posible añadiéndole la idea de progreso, convirtiendo, con ello, en herejía toda determinación, aunque sea implícita, de que sólo con su subjetividad quisiera impedir lo que saldría, de forma inmanente, de la propia lógica de la historia. Tanto más fuertes se hacen las imágenes de un pasado incierto: el recuerdo de la servidumbre en Egipto es más fuerte que la promesa de la tierra prometida. Yahvé siguió siendo siempre, con más nitidez, el Dios que había conducido al pueblo fuera de Egipto que el que le había prometido una tierra nueva.

Esa asimetría condiciona el hecho de que tienda a convertirse en mítico el pasado históricamente determinable y datable allí donde parezca que contiene aseveraciones sobre lo posible y futuro. En su teoría de los mitos sociales, Georges Sorel ha descrito como efectivas y mínimamente soportables las construcciones de un futuro indeterminado si en ellas «se vuelven a encontrar las tendencias más fuertes de un pueblo, de un partido o de una clase. Tales tendencias tendrían que «presentarse al espíritu, en todo ese conjunto de circunstancias

que hacen la vida, con la inmutabilidad de los instintos». Los mitos que den expresión a esas tendencias deberían conceder «a las esperanzas una acción inminente, una visibilidad total y real, adonde pudiera agarrarse la reforma de la voluntad». De este modo, los mitos sociales no entrarían en conflicto con las experiencias vitales de los hombres representados por ellos.

Resultan instructivos los ejemplos con los que Sorel hace más que una mera aclaración de su tesis. Las expectativas apocalípticas de los primeros cristianos habrían aportado al cristianismo, pese a no cumplirse, «unas ganancias tales» que hay científicos, como el Abbé Loisy, que querrían vincular toda la predicación de Jesús con el mito apocalíptico. Lutero y Calvino despertaron, ciertamente, una serie de esperanzas que en absoluto se han cumplido y que son vistas por sus seguidores actuales como pertenecientes, más que a la Edad Moderna, al Medievo: sus problemas esenciales cayeron casi en el olvido y, con todo, sus sueños de renovación cristiana obtuvieron un «resultado descomunal». En el caso de la Revolución francesa, hay que decir que no hubiera podido vencer sin sus imágenes y que su mito presentaba rasgos utópicos porque había sido formado «por una sociedad enamorada de la literatura fantástica y llena de confianza hacia la “ciencia al por menor”, sabiendo, en cambio, muy poco de la historia de la economía del pasado». Sin embargo, aunque las utopías quedarán sin cumplir, esta Revolución acaso había ido mucho más lejos de lo que hubieran podido soñar quienes hicieran, en el siglo XVIII, aquellas utopías sociales.⁶

A mí me parece que Sorel, en su teoría de los mitos sociales, subvalora la dimensión del pasado incierto, quedándose, así, con una función del mito puramente formal. Lo realmente efectivo en los mitos sociales de la Ilustración no fue la definición del objeto de las esperanzas, sino la ficción de los recuerdos. La historia primigenia del hombre como aquel ser natural carente de necesidades inventada por Rousseau significó —pese a la constatación expresa de su autor de que el estado de naturaleza era irrepetible— la proclamación del carácter contingente de toda clase de situación, cultural y política, de la actualidad. Y en eso era, más que nada, la antítesis de aquel otro teorema, también determinante de los tiempos modernos, del *status naturalis* como paradigma de todo lo que había obli-

6. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence* (1906, fecha del prólogo), en trad. al. de L. Oppenheimer, Fráncfort, 1969 (1ª ed., 1928), págs. 134-147 (trad. cast.: *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 1976).

gado a la razón a fundamentar la dominación del hombre por parte del Estado.

Incluso en el caso del escatologismo del cristianismo primitivo es válido afirmar que sólo podía tener eco entre la gente si se remontaba a una historia cuya cronología a duras penas podía ser captada, en la que Dios habría tomado una serie de disposiciones sobre el mundo, la humanidad y su propio pueblo a golpe de decretos soberanos de salvación y condena, de manera que se le podía creer muy capaz de una aniquilación y renovación definitiva del mundo, como broche final —que todo lo rubricaba— de su dominación sobre el mismo. Ni al Zeus olímpico ni al aristotélico Dios de los filósofos se les hubiera podido declarar capaces de disponer tan a su antojo de la historia del mundo y de la humanidad. Siempre es la dimensión de lo que ha quedado atrás lo que genera un espacio libre para una serie de expectativas definibles en uno u otro sentido. Sin embargo, este espacio generado es, exclusivamente, un factor importante para el presente, para su autocomprensión, para la energía de sus procesos, no para la determinación de sus fines futuros. Con que hubiera habido, aunque sólo fuera durante un breve momento histórico, una primitiva comunidad cristiana en la que el sermón de la montaña se hubiera convertido —o hubiera tenido la probabilidad de convertirse— en su regla de vida, todo el desencanto apocalíptico o el terror del fin escatológico de los primeros siglos hubiera sido cosa de poca monta. Sorel compendia su descripción del *mythe social*, fracasado en cuanto factor determinante del futuro, concibiéndolo como un medio para operar sobre el presente. No tendría sentido aplicar su contenido al transcurso real de la historia.

Con el concepto de «mito social», inventado por Sorel en 1906, se ha llegado al mínimo de lo que aún podría denominarse mito. Ya no se narra una historia; únicamente, se toca un trasfondo de deseos, de repulsas, de voluntades de poder. Tal como habla Sorel de la «huelga general», no es sino una forma de titular un acontecimiento avasallador, una manifestación contundente de voluntad dirigida hacia un *je-ne-sais-quoi*. El vigor de este mito final reside en su fuerza de exclusión: es un canon de un saber siempre —y un querer— lo que no debe ser. Pero, de este modo, se llega a una sorprendente convergencia con el dogma, el cual, por su origen, es el canon para la exclusión de herejías.

El «mito social» es el residuo de una desmitificación, como aquel *kérygma* de Bultmann, que permite dictaminar a cada paso qué fue o no mito, o como el ser heideggeriano, encontrado mediante un pro-

cedimiento de continua eliminación de las características de los entes. Esta forma de pensar simula una serie de respuestas a las respectivas preguntas, tal como se plantearían, inevitablemente, en contextos teóricos mediante el rechazo de toda impertinencia. Todos los modelos de rechazo vienen precedidos por aquel modelo de hacer mención del nombre al mismo tiempo que queda sustraído, cosa que encontramos en el Antiguo Testamento cuando Dios se da, simultáneamente, a conocer y, al dar su nombre, se oculta: «Yo seré el que sea». En todo caso, así es como lo traduce Lutero, ya que el verbo *haya* no tiene presente, *ehye ascher ehye*, equiparado luego, metafísicamente, por Los Setenta al *Egō eimí ho ōn*, que la Vulgata vierte por *Ego sum qui sum*.⁷ La negativa a dar el nombre de esta formulación que sigue siendo siempre misteriosa sólo a un oído tardío y filosóficamente malcriado le puede parecer una muestra de insinuación del Ser.

El rechazo de la imagen, el rechazo de las historias, el acto de escabullirse incluso al dar el propio nombre, el de aislarse de cualquier lazo con mujeres o niños, todo ello no hace sino despertar la sospecha de que este Dios es un socio que pone condiciones incumplibles incluso en la Alianza histórica con su pueblo. Esta suposición, que Pablo sacó enteramente del fariseísmo, genera una interiorización y una hipertensión de aquella necesidad de salvación que, desde los tiempos de Egipto y el exilio, e incluso bajo la dominación romana, había tenido las características de algo externo. El hecho de que ese Dios hubiera hecho al hombre a su imagen y semejanza nunca tuvo el carácter de una obligación primariamente unilateral, sin contrapartida por el otro lado. De lo contrario, no habría forma de ver por qué se tuvo que llegar a una nueva teología, que sustituyó la relación de aquel parentesco de imagen por una estricta identidad a ambos lados de la Alianza. La hipérbole teológica sólo se hace comprensible si se tiene en cuenta el fracaso de una manera de formular el tema que había insertado la determinación de Dios a ayudar incondicionalmente al hombre en una serie de exacerbadas condiciones iniciales.

Heine arregló las cuentas que tenía pendientes con las secuelas del monoteísmo de la forma más amarga, preguntándose, con respecto al Shylock shakesperiano, por qué ese personaje del drama, introducido allí como figura cómica, no pudo sino convertirse en figura trágica. La respuesta de Heine, que no concuerda con el origen de

7. M. Kartagener, «Zur Struktur der hebräischen Sprache», en *Studium Generale*, XV (1962), págs. 31-39; aquí, págs. 35 y sig.

la tragedia y la ruptura de su posibilidad histórica, dice así: a causa del monoteísmo, esa «idea fija de que sus portadores son demasiado débiles para dominar y que los aplasta y enferma con una enfermedad incurable».⁸ El Dios de esta *idea fija* es Uno que puede exigir porque no tiene, como el Olímpico, ningún rival entre otros dioses que compitan con Él, y el hombre no es capaz de desempeñar ese papel. La única forma de comportarse adecuada a una exigencia absoluta sería, según Heine, el *martyrium*. Si esto constituyó, originariamente, la antítesis entre el monoteísmo y el politeísmo, más tarde no se repetirá de igual modo. Irá a parar a su forma definitiva, de autoexclusión recíproca entre el monoteísmo y el panteísmo.

Ahora bien, la cuestión de si el panteísmo era o no era la consecuencia lógica, vuelta a aparecer, de aquella frase de que todo está lleno de dioses, no constituía el pensamiento más apropiado para alguien como Heine. Éste no ve en absoluto, en la victoria del panteísmo tras el monoteísmo, un modo de liberarse de éste último, de descargarse del peso brutal de la transcendencia, sino, al contrario, una forma exacerbada de aquel *martyrium*, bajo un «temporal persecutorio» que no había tenido nunca igual. Si todo es Dios, nadie podrá querer tener un solo Dios, su Dios, mientras que en aquella abundancia de dioses en Atenas había aún una posibilidad de admisión y un punto de conexión para ese otro desconocido Dios de Pablo. No obstante, hay que decir que todo habla en contra de esa construcción heineana de un panteísmo dogmático. Éste nunca se ha dado sino en condiciones de tolerancia. Si todo es Dios, el reparto de poderes adquiere su forma perfecta: con este equilibrio de poderes, se minimiza la concentración genuina del estado de sometimiento a una fuerza antagónica exterior, o indiferente, al mundo. Si todo es Dios, la frase de que hay un Dios pierde su sentido: en lo concerniente a la cualidad de absoluto del mundo, el panteísmo y el ateísmo son equivalentes.

Y añadamos a esto: el panteísmo no tiene ninguna relación absoluta con el futuro. Si el universo mismo es Dios, no puede venir nada

8. Heine, *Shakespeares Mädchen und Frauen* (1838), en *Sämtliche Schriften*, op. cit., vol. IV, págs. 264 y sig. Heine busca, en Venecia, las huellas de Shylock, visitando, el mismo día, el manicomio de San Carlo y la sinagoga, cosa que le llevó al «descubrimiento» de que en la mirada de los judíos había «el mismo brillo fatal, la misma mirada medio fija, medio inquieta, medio avispada, medio tonta» que en los locos, lo cual testimoniaba el «predominio, en ellos, de una idea fija»: «¿No se habrá convertido acaso en la idea fija de todo un pueblo [...] la creencia en aquel extraterrestre Dios de las tormentas con quien hablara Moisés?».

que no haya estado ya ahí. El intento de sosegar la inquietud por el futuro que había aparecido después de la Antigüedad y a través del escatologismo cristiano es uno de los motivos que despiertan la nostalgia por un nuevo renacimiento; un renacimiento, esta vez, del cosmos heleno, o de las Musas, o de los dioses olímpicos y dionisiacos, o de aquello completamente desconocido que puede haber sido, a los ojos de los presocráticos, «el ser».

¿O todo radica en la posibilidad de poder creer que el Mesías no ha llegado aún? El futuro Mesías es una idea; se puede cargar sobre ella, en forma de esperanza, todo lo que haya de privación y de necesidad. Ninguna dogmática necesita determinar quién será el Mesías o qué naturaleza tendrá. El Mesías judío debe venir como el completamente desconocido; es, literalmente, la figura de lo que no-ha-sido-aún. De ahí que toda palabra acerca de él pueda significar una prohibición de lo icónico, un rechazo del mito, una supresión de la historia. El rabino Israel de Rischin enseñó que el mundo mesiánico será un mundo sin alegorías porque en él ya no será posible seguir relacionando la alegoría y lo alegorizado. Esto quiere decir, probablemente, según comenta Gershom Scholem, «que aquí surgirá un ser no susceptible ya de ser reproducido».⁹

La pura espera, definida únicamente mediante negaciones, puede que haga el efecto de algo poco serio, dado el fracaso continuo de tantas expectativas históricas. La suposición de que el fin de las metáforas y alegorías no llegará por una necesidad de la historia, sino como algo contrapuesto a la misma conlleva todo un compendio de deseos precisamente cuando, sin corresponder a ninguno de los sujetos en particular, respeta e incrementa la vertiente subjetiva de la idea de dicha. En cambio, la esperanza cristiana de una futura *visio beatifica* está totalmente vinculada al ideal de lo *presencial*, de índole teórica, de la verdad; vendría a ser algo así como una proyección del estado de los sabios antiguos al estado final de los bienaventurados cristianos. Un gozo de teóricos para teóricos, los cuales tienen preparada, para deseos presuntamente más bajos, la calificación de «felicidad de establo».

El Mesías venido hace ya mucho tiempo significa, al principio, un recuerdo; luego, una defensa a la que recurre la dogmática de turno —la capaz de obtener, en su tiempo, una mayor aprobación— contra los presuntos errores, para convertirse, finalmente, en una figura que

9. Gershom Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Fráncfort, 1970, págs. 166 y sigs. (trad. cast.: *Conceptos básicos del judaísmo*, Madrid, Trotta, 1998).

es objeto de la crítica histórica. Corre el peligro de derretirse, en cuanto tal, entre las manos de sus últimos teólogos, de perder, como creación del sincretismo, aquello que resultaba familiar en su perfil histórico. Si se ha de decir que el Mesías ya ha estado aquí, surgen, inevitablemente, una serie de perplejidades adheridas, para siempre, a la pregunta sobre qué es lo que ha traído.

Algo habrá que mostrar, y eso, tal como están las cosas —aparte de la exhibición de unas cuantas reliquias dudosas—, no puede ser sino algo invisible. En la teología cristiana, el incomparable tesoro de los méritos infinitos de Cristo es administrado por una Institución salida del desencanto de las esperanzas escatológicas, ya que, como aún quedaba mucho tiempo por delante, había surgido la necesidad de adaptarse a las condiciones del mundo. La economía de ese tesoro invisible de gracia pide unas formas de certificación draconianas, que se hacen efectivas mediante el modo de distribución tanto de los sacramentos como de la remisión de los pecados y, sobre todo, mediante las formulaciones dogmáticas. Las disputas en torno al tema de la gracia se convierten en síntomas de la situación paradójica creada por una administración de la obra póstuma del Mesías.

Y si Éste no ha llegado aún, mueve la fantasía sin cansar, con ello, a la razón. No hacen falta pruebas. Cuanto más tiempo haya sido esperado, tanto más tiempo lo podrá seguir siendo; esto es casi una ley de las relaciones temporales en la historia. Y queda en suspenso tan pronto como apunte —aunque no se vaya más lejos— un procedimiento para hacer aparecer por la fuerza ese acontecimiento definitivo. Y eso ocurre, por ejemplo, cuando se celebra la pecaminosidad extrema como algo supuestamente insoportable para el espectador divino de la historia, o con esa compulsión a cumplir cada letra de su ley para complacerle, o mediante el celo puesto en las conversiones, que cree poder satisfacer una de las condiciones para el advenimiento del día de salvación apocalíptico.

Desde una perspectiva energética, todo parece inclinarse a favor de las expectativas absolutas. No obstante, nunca se podrá decidir, definitivamente, si esa prohibición de todo deseo y de toda imagen de un mesianismo abierto al futuro puede o no encontrar un lugar donde asentarse más allá del mito, la mística y el dogma, y el precio histórico que esto costará. Scholem ha subrayado, al respecto, con no poco énfasis, que el pueblo judío «ha tenido que pagar con su propia substancia» el precio del mesianismo. La grandeza de la idea mesiánica sería inversamente proporcional a la «debilidad infinita de la historia judía». Y de aquélla no saldrían solamente consuelo y esperanza. «En cada

intento de llevarla a realización se vuelven a abrir los abismos que llevan *ad absurdum* a todas y cada una de sus figuras. Vivir en la esperanza es grande, pero también profundamente irreal.» En una relación histórica de este tipo, la persona pierde peso, al no poder auto-realizarse jamás. La falta constitutiva de realización en todo lo que engulla aquella tensión energética desvaloriza a la persona, vinculada a su vida presente y que es el centro de lo que acaso podríamos llamar su «realismo». La formulación más precisa hecha por Scholem sobre ese estado de cosas habla de que la idea mesiánica del judaísmo le habría «obligado a aplazar la vida, una vida en la que nada puede hacerse o realizarse de un modo definitivo». La idea mesiánica sería «la idea antiexistencialista por antonomasia».

No está de más que nos representemos el punto de referencia de esta observación final. Fue hecha en una conferencia, publicada por primera vez en 1959, con el título *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*, en la década, pues, del existencialismo, en la que todo el mundo tiene que haber entendido lo que quería decirse con esa visión del mesianismo que lo ponía en las antípodas de la corriente filosófica entonces dominante. También el existencialismo tendía a una existencia sin alegorías ni metáforas, pero sin aplazar la vida para ese momento futuro. Pues ser «auténtico» y existir en la «autenticidad» es la única metáfora —tomada de la diferenciación tradicional entre las formas de discurso— que se permitió. Retrospectivamente, podemos matizar un poco más. La idea mesiánica en cuanto presunción de un estado inimaginable es, ciertamente, anti-existencialista, en su retroactividad sobre la constitución presente de la persona, al desprenderla de todas las aspiraciones de realización inmediata. Pero si se considera la «insustancialidad» de esa situación futura, la idea mesiánica se adapta, formalmente, a la estandarizada exención, por parte del existencialismo, de todo lo figurado, a su carácter de algo no transferido ni transferible, cosas que el existencialismo transcribe mediante el vocablo «autenticidad». Se trata, por decirlo en un lenguaje menos de moda, de la sustitución de la verdad transitiva (*veritas*) por la intransitiva (*veracitas*). No consiste en una serie de conocimientos, sino de decisiones, o, mejor: en la disposición respecto a ellas, en el talante resolutivo en relación con lo que aún no está ahí y no es determinable a partir de lo que es. Un mundo de decisiones es también un mundo horror de figuración alegórica.

El giro hacia un mundo sin lo alegórico va también, como es obvio, contra la forma de hablar del Nuevo Testamento, que compara al reino de los cielos con esto o aquello. Sólo que el portavoz de ese len-

guaje figurado se escabulle en el proceso de la dogmatización, de ese mundo de lo figurado, a fin de adquirir toda la seriedad que pide el realismo cristológico, que dice que el hombre ya no es un simple episodio ni el funcionario provisional del mundo, sino que se ha convertido en el destino permanente de la propia divinidad. Para que esto no apareciera como un hecho insoportable, a merced del arbitrio de la pecaminosidad humana, a la escolástica, en su línea franciscana, se le ocurrió una artimaña dogmática que, si bien nunca se hizo doctrina oficial de la Iglesia, despojó a la Encarnación de su mera historicidad. La doctrina de Duns Scoto sobre la predestinación eterna del Hijo de Dios a convertirse en hombre hace que, ante ese designio, la historia restante del hombre sea del todo indiferente. Su realidad se habría hecho equivalente a su idealidad. Al acentuar la atemporalidad de la decisión salvadora se hacía frente a la perplejidad de que su realización hubiera devenido algo ya pasado y sujeto a la contingencia de la datación. La predestinación eterna del Hijo de Dios a convertirse en hijo del hombre constituía el polo opuesto de aquella característica que Ireneo de Lyon había presentado como mitologema cristológico de los gnósticos; según su doctrina, Jesús habría pasado por María como el agua que discurre por un tubo: *dicunt Jesum, quem per Mariam dicunt pertransisse, quasi aquam per tubum* [...].

¿Se ha podido permitir algún teísmo contradecir a las necesidades humanas, conseguir que se hagan todas las renunciaciones por mor de la absoluta pureza del concepto de Dios?, ¿que se niegue toda concesión a una identificación nacional, a una determinada estética, óptica y acústica, del culto, a las imágenes, a los deseos de apacentar las almas? ¿No haría algo así que saliesen becerros de oro hasta del suelo?

Cuando allá por los años treinta se hablaba del nuevo mito alemán del siglo xx se agudizó la pregunta sobre qué clase de constitución espiritual habría hecho inmune a este mito. A propósito de una manifestación de Einstein sobre Hindenburg, Thomas Mann anota en su Diario que el mayor sentido de la verdad que poseen los judíos habría que atribuirlo al hecho de no tener ningún mito y de estar su cerebro libre de ese pegajoso «enrudo mítico».¹⁰ En cuanto esto no iba a significar sólo una muestra de psicología de los pueblos o psicología de la religión ni iba a dar únicamente pie a la afirmación contraria —de que el «movimiento» alemán de aquel entonces era como

10. *Tagebücher 1933-1934*, anotación del 5 de agosto de 1934, edición a cargo de P. de Mendelssohn, Fráncfort, 1977, pág. 497 (trad. cast.: *Diarios 1918-1921. 1933-1936*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987).

«un genuino represarse del espíritu alemán en medio de las míticas aguas residuales»—, en cuanto, como decimos, iba a significar algo más, entonces tenía que estar a favor de la disciplina impuesta por una pura concepción monoteísta, que constituía una reserva de esa resistencia a lo mítico. Pero casi en el mismo momento en que él escribía sobre «el falso y gastado carácter “regresivo” de todo ese bati-burrillo de cosas», el autor de la tetralogía de *José y sus hermanos* se disponía a escribir esta monumental epopeya del «retorno de lo igual» y estaba aún ocupado con la elaboración de un programa que él definiría, en 1941, bajo el lema de «Mito más psicología», con las palabras siguientes: «Tenemos que quitar el mito de las manos del fascismo intelectual y darle otra vez una función humana. Hace ya muchísimo tiempo que yo no hago otra cosa».¹¹

Cuando, después del mito bíblico, renovó el mito alemán de Fausto, le sobrevinieron una serie de dudas sobre su concepción. En septiembre de 1943 comienza el capítulo noveno de *El doctor Faustus*, observando, confuso, cómo la profunda conmoción producida por la lectura de las pruebas del libro empezaba a vincularse, en círculos de la emigración alemana, con un «patriotismo propiamente prematuro». Y esto le hace pensar, tomándolo como un aviso «del peligro de coadyuvar a crear, con mi novela, un nuevo mito de lo alemán».¹² En esas notas se toca un sinfín de cuestiones en torno a la posesión o a la exención de mitos. ¿Es un alivio para el sentido de la verdad aspirar solamente a poseer un poco de ella? ¿Está el concepto a la altura

11. Thomas Mann a Karl Kerényi, 7 de septiembre de 1941, en *Gespräch in Briefen* (Zúrich, 1ª ed., 1960), Múnich, 2ª ed., 1967, pág. 107. La formulación de esta vinculación entre mito y psicología es mucho más antigua, se remonta a los comienzos de su trabajo en *José y sus hermanos*: en una carta a Jakob Horowitz, del 11 de junio de 1927, se dice que su intención es motivar psicológicamente esa nueva realización de un mito atemporal (véase *Briefe*, vol. I, 1889-1936, Fráncfort, 1962, págs. 270-273). Luego, en 1934, en su *Meerfahrt mit Don Quijote* (trad. cast.: *Travesía marítima con Don Quijote*, Gijón, Júcar, 1974), traza un programa de defensa de la racionalidad propia del mito frente a los irracionalismos de moda asociados a ese nombre: «Como narrador, yo he llegado al mito, claro que humanizándolo —con un desprecio infinito hacia los nuevos bárbaros de la megalomanía y de la arbitrariedad—, trabajando en una unificación entre el mito y la humanidad que yo estimo que tiene más futuro, para el bien de la misma, que esa lucha, unilateral y atada al momento, contra todo lo que signifique espíritu, ese querer-hacerse-querer por la época pisoteando con rabia la razón y la civilización».

12. *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Amsterdam, 1949, pág. 52 (trad. cast.: *Los orígenes del Doctor Faustus: la novela de la novela*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1988).

de lo extraído del repertorio icónico, o sólo hay que combatir el monopolio de gestión de esas imágenes, satisfaciendo esa necesidad inextinguible de mitos con otra clase de mito, un mito humanizado? ¿O bien toda propuesta de mito queda absorbida, en definitiva, por esa vorágine de vagas necesidades de una autodefinición preconcebida, quedando, inevitablemente, al servicio de las carencias que correspondan?

Si nos atenemos a lo experimentado en los tiempos modernos, lo que resulta es una enseñanza incomparable, pero tomada muy poco a pecho, que hubiera podido ser extraída de la condición de las ciencias y de su forma histórica: ver la no-posesión de la verdad —al contrario de la promesa de que la verdad nos hará libres— como lo que más cerca está de hacernos libres. Puede ser que la historia de la ciencia sea todavía demasiado corta como para que a la conciencia de la época se le haga patente ese resultado del trato con ella. Pero hay razones para temer que el hartazgo producido por la misma ciencia se fundamente precisamente en ese procedimiento suyo peculiar de retractarse continuamente, o en su modo de obtener conocimientos mediante revisiones o gradaciones. Y, entonces, antes de haber podido sacar de la época de la ciencia su mayor provecho, consistente en su forma peculiar de conocer, habría fracasado la recogida de esa cosecha por el disgusto ante la ingente cantidad de esfuerzo que eso supone.

Si es cierto que la presunta posesión de demasiadas verdades estropea la verdad, la sensibilidad para la verdad y, sobre todo, la sensibilidad respecto a la verdad de otros, entonces la Ilustración tenía razón en ver el criterio más importante de diferenciación entre el mito y el dogma en la tolerancia. No ha habido ninguna perturbación de la paz a causa de la *Teogonía*, dice Voltaire, cosa que tiene por un rasgo admirable de la Antigüedad. Esto podría, del mismo modo, justificar que se deposite la esperanza en la filosofía, aunque ésta aún no haya probado que es de una especie similar a la *Teogonía* y distinta del dogma. Sería «demasiado indecoroso odiarse a causa de silogismos». ¹³ Justamente porque la idea de la justicia es una verdad de primer rango que sigue estando segura de ser aceptada universalmente, «los mayores crímenes que asuelan la sociedad son cometidos bajo el falso pretexto de la justicia». ¹⁴ Incluso la filosofía parece inclinada a despreciar el ideal de tolerancia que ella misma ha desarro-

13. Voltaire, *Le philosophe ignorant* (1766), *op. cit.*, vol. XXIX.

14. *Ibid.*, vol. XXXII.

llado bajo el presunto mandato de ideales más altos. La multitud de escuelas filosóficas ha dado la impresión —en la Antigüedad, a los escépticos, y, en nuestros tiempos, a los ilustrados— de que todas ellas son igualmente dogmáticas. Sólo cuando la moral se convierte en el tema central de la filosofía no tiene ya que ver, por su esencia, con aquellas posiciones y diferencias: «Dado que todas las filosofías tenían dogmas diferentes, está claro que el dogma y la virtud están articulados, por su naturaleza, de un modo completamente distinto».¹⁵

Por desconcertante que esto parezca, el mito se convierte, para este ilustrado, en un claro precursor de la independencia de la vinculación moral con respecto a las posiciones dogmáticas y a los datos de puro contenido teórico: «Que creyeran o no en Tetis, la diosa del mar, que estuvieran o no estuvieran convencidos de la lucha de los gigantes y de la existencia de la Edad de Oro, de la caja de Pandora y de la muerte de la serpiente Pitón, toda esta doctrina sobre los dioses no tenía, en absoluto, nada que ver con la moral. *C'est une chose admirable dans l'antiquité que la théogonie n'ait jamais troublé la paix des nations*». Voltaire tenía siempre a mano a los indios o a los chinos para demostrar que nada hay tan fabuloso o absurdo como para no poder ser creído, pero asegurando que de certezas así no se derivaban, en su núcleo esencial, ningunas consecuencias ni diferencias para el sentimiento moral y su solidez.

Es evidente que, en esto, la filosofía queda por detrás del mito, al reivindicar precisamente esa vinculación entre sus fundamentaciones teóricas y prácticas. El presupuesto de Voltaire es que no hay ninguna dogmática moral. Pero la filosofía, al buscar una argumentación para aquello que no precisa de ninguna, dogmatiza la moral —como lo había hecho la teología—, y así la empieza a hacer sensible a la duda y a la crítica de sus fundamentos. En cambio, el mito, justamente por ser, en su lado «teórico», fantástico e hipertrófico, no tenía, con todas sus variantes y contradicciones, consecuencia alguna para la moral.

Dicho paradójicamente —y aunque entre los ejemplos de Voltaire no se encuentre aquí ninguno frívolo, como suele ocurrir con otros utilizados por él, para no enturbiar así la impresión—: la inmoralidad del mito en sus contenidos es una especie de protección para la moral por la independencia que ésta tiene respecto a tales contenidos. La conclusión es que así se deberían tomar también las diferencias y contradicciones de los filósofos, aunque estos mismos no estu-

vieran de acuerdo: «¿Qué importancia tiene para el Estado el hecho de que se participe de la concepción de los realistas o de los nominalistas? [...] ¿No está claro como el agua que todo esto debe ser tan indiferente para los verdaderos intereses de una nación como lo sería una buena o mala traducción de un pasaje de Licofrón o Hesfodo?». ¹⁶ ¿Olvida aquí Voltaire que él siempre había creído o, al menos, practicado, que, al servicio de una «buena causa», aunque no sea lo más importante, también hay que escribir bien? Esto, por cierto, no tiene nada que ver con las instrucciones de uso procedentes de otra fuente distinta, que habla de que donde se escriba bien sólo puede estar en juego una «buena causa». Voltaire se aparta, palmariamente, de los presupuestos cartesianos de la primera Ilustración, en el sentido de que la conexión entre la física y la moral, la ciencia y la forma de vivir, la teoría y la praxis constituiría una relación de condicionamiento recíproco: la perfección del conocimiento natural proporcionaría «todo» lo que hubiera de otorgar validez y duración a una objetiva *morale définitive*. De esto había podido nutrirse aún el *pathos* de Fontenelle, que había presentado a su siglo la identidad entre ciencia e Ilustración.

Las expectativas de Fontenelle no concuerdan con la experiencia de Voltaire, al que la historia de la ciencia de su tiempo y la diferenciación, para él incomprensible, entre cartesianismo y newtonismo le habían hecho descubrir que el campo de la teoría es un espacio de intolerancia dogmática. La nostalgia de su mirada retrospectiva hacia el mito implica el reconocimiento de la neutralidad de sus historias —con sus contradicciones e incluso con su inmoralidad— para el estándar, privado y público, de las normas de vida. La gran sorpresa es que la dogmática teológica no es sino un caso especial de la necesidad de saber algo sobre lo invisible —sean los remolinos o la gravitación, la Trinidad o la gracia— y no permitir a nadie que afirme otra cosa. Y esto basándose en el supuesto de que «todo» depende de la verdad, o incluso, de «una» sola verdad, y de la limitación de una frase un número ilimitado de consecuencias. Este estado de la cuestión lo tenía muy presente Voltaire a causa del argumento de la apuesta de Pascal, que él combate con tanta saña.

Era un argumento de una seriedad absoluta, una muestra pura y nunca superada de cálculo dogmático, que parte del supuesto de que, cuando está en juego todo, nada hay que pueda ser excesivo o demasiado difícil o tomado demasiado a pecho. El núcleo de la múltiple

irritación de Voltaire ante este planteamiento del cálculo de lo infinito es que, para él, no hay, en el hombre, ningún interés por la existencia de Dios que sea preponderante sobre el interés por su inexistencia.¹⁷ Pero Voltaire no se ha fijado, en absoluto, en el «otro» lado de la relación, en la constatación de que la vida «finita» es una puesta de nada en comparación con la posible ganancia infinita. En esta premisa, que él no sopesa, la vida finita es vista «desde fuera», siempre como la vida de otro, que el pensador —un espectador de la aceptación o el rechazo de la apuesta— tiene ante sí. Vista desde dentro, como la única vida que uno tiene para sí, es, justamente por su finitud, un valor, de suyo, no sobrepujable y, en ese sentido, «infinito», que no puede convertirse en una «puesta», dentro de una «estrategia de ganancia», un valor no alcanzado ni con la suma de todos los otros valores. La apuesta pascaliana —como todos los otros ofrecimientos de fortuna de índole obligatoria con coeficientes dogmáticos— es un cálculo escenificado siempre «para otros».

Acaso el próximo paso en esa reflexión hubiera sido sospechar o suponer la falta de importancia de las convicciones para el comportamiento. Sócrates no fue condenado porque no tuviera fe en los dioses en general o no compartiera determinadas convicciones de su entorno. Fue considerado reo de muerte porque no veneraba a los dioses de la *pólis* o porque era sospechoso de descarriar a otros en esa veneración a los dioses patrios. Sólo el comportamiento de los hombres —no los motivos que los determinan a obrar así— concierne al interés público, con el que se identifica Voltaire. Puede que esto haya sido pensado de un modo superficial, pues la estabilidad y la fiabilidad del comportamiento, es decir, su seguridad para el futuro, reside prácticamente por completo en la claridad de los motivos que se tienen para ese comportamiento. Afecta a los intereses públicos que, en cualquier situación, incluso cuando se aflojan los lazos del conformismo, se pueda contar con el comportamiento fiable de los ciudadanos. Éste es el punto en que lo oculto, los motivos, incluso lo argumentable se convierten en algo de interés general; es decir, la moralidad, si no lo es siempre, puede convertirse en un nexo condi-

17. *Remarques sur les Pensées de Pascal* (1738, probablemente escrito, en parte, ya en 1728). *Dernières remarques* (1778). Véase al respecto J. R. Carré, *Réflexions sur l'Anti-Pascal de Voltaire*, París, 1935. Acerca del rango de la crítica de Voltaire a Pascal me limito a aducir el *Komischen Anhang zum Titan*, de Jean Paul, donde se dice que Voltaire «hizo una recensión de Pascal que es y será siempre el modelo de todas las recensiones sobre obras geniales».

cionante de la legalidad. En todo ello no le compete al mito ninguna clase de función, de efectividad o de fiabilidad. El mito vive de la hipótesis superficial de que no es importante lo susceptible que sea el mundo de ser explicado ni la necesidad de fundamentar el comportamiento que se tenga en él.

Detrás de muchos textos de Voltaire apunta el pensamiento de que es más fácil comportarse virtuosamente si no se poseen demasiadas opiniones firmes o convicciones dogmáticas, en fin, lo que se llama, en general, «verdades». Visto desde esta posición, el mito llena el espacio vacío que, de lo contrario, suelen ocupar las verdades. Para Jacob Burckhardt, esto queda demostrado por el hecho, sintomático, de que el oráculo más influyente entre los griegos, el oráculo de Delfos, con toda su autoridad, no hubiera «pronunciado jamás una verdad religiosa de importancia general». Es evidente que nadie de los que allí preguntaban habría dado por supuesto, antes de la desaparición de esa época puramente griega, «que el dios se iba a avenir a algo así».¹⁸

El mito lleva implícito un concepto de verdad.¹⁹ Lo que él da a entender en sus historias y en sus figuras es lo inconfundibles que son los dioses tan pronto como quieren hacer su aparición, así como lo indiscutible de su presencia para el interpelado, cosa en la que ni lo anterior ni lo posterior puede aportar nada ni tampoco ponerlo en duda. Pero no es ésta la valoración que el mito reivindica para sí mismo, por la que él se hace solícito y flexible y cuya consecución recompensaría con una serie de premios. Que los personajes de su narración tengan una experiencia con dioses en momentos totalmente ineludibles no significa nada para aquellos para quienes se narra.

El modo en que el dios aparece establece una diferenciación entre el tipo de conciencia mítica y el de conciencia dogmática. No se necesita aún cambiar nada en lo incuestionable de la narración, de que un dios puede, en un momento dado, aparecer y levantar, con ello, toda duda en su identidad, aunque la forma de la demostración, el esfuerzo de rememoración y el instrumental de la evidencia se diferencien esencialmente. Probablemente sólo hay un mitologema cuya diferenciación tiene que ver con la propia aparición divina: la

18. Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, III, 2, en *Gesammelte Werke*, ed. cit., vol. VI, pág. 29 (trad. cast.: *Historia de la cultura griega*, Barcelona, Iberia, 1971).

19. Hans Blumenberg, «Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos», en *Poetik und Hermeneutik*, IV, edición a cargo de M. Fuhrmann, Múnich, 1971, págs. 11-66.

historia de Semele, como una entre la muchas madres míticas de Dioniso.

Semele fue la única amada de Zeus que no quería darse por satisfecha con la forma en que Zeus se le aparecía y cohabitaba con ella. Y eso fue su ruina, cosa que buscaba la celosa Hera, la cual, bajo la forma de su antigua nodriza, le había susurrado al oído que debía cerciorarse de cómo era la verdadera figura de su amante, de lo contrario era posible que estuviese tratando con un monstruo. Si quería plegarse a su deseo, Zeus tenía que jurar, por la Éstige, que satisfaría su petición; de modo que, al requerirla de amores, ella le pide que se le presente con la misma figura con que aparece ante Hera. Es comprensible que, para lo que luego sigue, haya dos versiones distintas. Según una, aquel que vea al dios en su verdadera figura ha de morir; como resultado de esta extraordinaria vivencia de la epifanía divina, Semele da luz a Dioniso y muere. Según la otra versión, Júpiter se le aparece en forma de rayo, que la hiere de muerte, de modo que el aún no nacido Dioniso es sacado del vientre de su madre muerta e implantado en un muslo de Zeus. Por la segunda versión se introduce, furtivamente, un malentendido de la primera.

Nos damos cuenta de ello porque Zeus cumple la promesa hecha a Semele de una forma falsa, dado que el rayo no es su forma genuina, sino únicamente su atributo, el instrumento de su cólera y su castigo. Lo aquí «traducido» como una aparición en forma de rayo es un supuesto incomprensible para los griegos que procedía de Frigia, región de donde era originaria Semele: quien vea al dios ha de morir. Esto no hubiera ocurrido así en el mito griego: Zeus se habría aparecido a Semele como Zeus, sabiendo ella, por fin, con quién estaba tratando. El propio Ovidio sólo nos cuenta que Zeus cumple su juramento haciendo bajar del cielo el inevitable rayo fulminante —el *inevitabile fulmen*—, reduciendo a un mínimo la fuerza de su cólera y su encendido enojo, pudiendo entrar, de este modo, en la casa paterna de Semele, que es destruida por las llamas. Hesíodo se ha limitado a insinuar esa historia, para él incomprensible, únicamente porque tiene que contar entre los hijos de Zeus también a Dioniso, su radiante y jubiloso hijo, liberado de los lazos de la muerte, pero de la madre sólo necesita decir que fue, una vez, presa de la muerte y que ahora es una diosa, como su hijo un dios.²⁰

20. *Teogonía*, 940-943. Véase al respecto el comentario de W. Marg, *Hesiod, Sämtliche Gedichte*, Zürich, 1970, págs. 191 y sigs.

Con dos presupuestos tan heterogéneos como éstos, Ovidio no pudo superar del todo la inconsistencia de la historia. El ruinoso consejo de Hera se aparta, palmariamente, de lo que, de hecho, la amante de Zeus le pide a su amante bajo juramento. En el contexto de las representaciones que los griegos tienen sobre los dioses, Hera sabe perfectamente que no hay diferencia entre el modo en que su esposo se acerca a ella y aquel con el que se muestra a Semele. Consiguientemente, si por un lado despierta en ella la desconfianza de que puede haber sido otro el que, escudándose bajo el nombre de Zeus, se ha deslizado en su casto lecho, la suscita, por otro lado, la idea de que *no basta* con que su amante sea, de hecho, Zeus: *Nec tamen esse Iovem satis est* [...]; tendría, además que abrazarla de una forma igual a como lo hace con su esposa: *tantus talisque*. Le sugiere a su rival, como algo pertinente, que exija al dios que venga equipado, también para ella, con los atributos que le hacen reconocible: *Suaque ante insignia sumat!* Desde la perspectiva de la esposa celosa, ésta es la parte decisiva, es decir, deletérea, de su deseo, pues apunta directamente al rayo. De hecho, el poeta se olvida de qué es, aquí, lo importante. Deja que Semele le pida solamente al dios que sea, para ella, el mismo que para su esposa: *Da mihi te talem!* Lo que la tentadora había, arteramente, diferenciado se olvida Semele de pedirlo, pero no Zeus de concederlo. «Saca a relucir» su rayo, apareciendo «con» el rayo, pero no «en forma» de rayo.²¹

De esta manera, de momento, lo que trae la muerte a la futura diosa no es la visión del dios, sino, más bien, la manifestación de su cólera, mediante la cual, al mismo tiempo que cumple su juramento, sobrepuja y hace en extremo pernicioso el tenor de aquel deseo. Las discordancias dejan patente que, en el fondo, allí hay una circunstancia incomprensible para los griegos, que sólo permite tener una evidencia del dios a través de lo insoportable de su presencia.

El concepto de realidad de esta evidencia momentánea abarca, por tanto, distintos modos de certeza. La exclamación de la Sibila de Cumas en Virgilio —*deus ecce deus*, «¡el dios, he aquí al dios!»—,

21. *Metamorfosis*, III, 253-309. Hederich, el asesor de Goethe en cuestiones de mitología, formuló la historia de un modo más prudente: «Sólo que, cuando él apareció con el rayo, Semele se asustó de tal forma que dio a luz, prematuramente, a Baco, y al prender el fuego en todo lo que le rodeaba ella misma perdió allí su vida» (*Gründliches Mythologisches Lexikon*, Leipzig, 2ª ed., 1770, págs. 2.184-2.186, reimpresso en Darmstadt, 1967). Obviamos las diferencias existentes entre las denominaciones mitológicas griegas y latinas, a fin de no perder el hilo de la explicación, si bien conservando los nombres correspondientes en las citas.

cuando Eneas y sus acompañantes entran en la gruta del oráculo, indica, justamente, que se puede percibir una presencia así sin terror y sin que resulte letal, y que es posible referirse a ello. Compárese con esto el derrumbamiento de Pablo en su visión de Damasco.

Eneas tampoco dudó un momento en dejar a Dido y continuar su viaje cuando Júpiter le envió a Hermes con la orden; aunque se le exigió algo increíble no vaciló más que Abraham al recibir de Dios el absurdo mandato de sacrificar a su único y tardío hijo. El Dios bíblico muestra, en su apariciones, un brío que los sentidos no pueden resistir, aquel indescriptible e intraducible «esplendor», la *dóxa* en la versión bíblica de Los Setenta, que, latinizada con el vocablo *gloria*, experimenta una identificación con el «triunfo» romano —quedando allí compendiados todos los designios de la divinidad respecto a los coros angélicos, al mundo y a los hombres—. Pues, conforme al principio de la autarquía, a Dios no le puede estar permitido tener otros objetos y fines que no sean Él mismo. Este cambio semántico del *kābōd* de Yahvé, que no hubiera sido posible con base en el mito griego, pertenece a las premisas de la dogmática cristiana, donde se desarrolla un concepto sistemático fundamental, que hace época, sobre la finalidad del universo, partiendo de esa palabra de esplendor o gloria, válida para describir una vivencia subjetiva de los señalados con la aparición divina.²²

No hay algo así como «adeptos» del mito. Lo estrictamente establecido en una definición que se trasluce a través de las distintas denominaciones no es otra cosa que la forma dogmática no sólo del pensamiento, sino de la institución. También en esto es el dogma una forma de pensar al servicio de la autoafirmación, la modalidad de unas frases en donde los espíritus pueden y deben separarse y las correspondientes formas excluyentes del anatema vienen precedidas por una actitud que tiene por estrictamente definible un repertorio de modos de comportamiento y enunciados digno de defensa. En cambio, la forma mítica de pensar se caracteriza por su capacidad, casi

22. G. von Rad y G. Kittel, artículo *dóxa* en el *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, vol. II, págs. 235-258: la traducción del vocablo hebreo *kābōd* mediante el griego *dóxa* ha significado una «intervención de un alcance extraordinario en la configuración del uso lingüístico del término», una «reacuñación tan grande de la palabra griega que no puede concebirse otra mayor» (*ibid.*, pág. 248). El autor ve esa transformación plasmada en el hecho de que la expresión de lo que es la opinión subjetiva se convierta en la expresión «de lo objetivo por antonomasia, de la realidad divina». Una significación de mayor amplitud del término griego, que llegue hasta la connotación de *gloria*, tendrá que ver las cosas, probablemente, en sentido inverso.

infinita, de unir elementos heterogéneos bajo el mismo título del Panteón. Ya los testimonios más tempranos y asequibles constituyen —aplicando un lema de índole histórica a la situación de la Antigüedad— formas de sincretismo. Ovidio, en su poema sobre el «año eclesiástico» pagano, el calendario de las fiestas romanas, en sus *Fastos*, ha sabido expresar con el más conciso de los versos el principio del Panteón como consecuencia del mito: *Dignus Roma locus, quo deus omnis est*.

Lo que falta al mito es cualquier tendencia a una continua autodepuración, a un ritual penitencial por las desviaciones, a un rechazo de lo no procedente —como un triunfo de la pureza—, a un enjuiciamiento de los espíritus. El mito carece de esos seres marginales que necesita la postura dogmática para mantenerse a sí misma dentro de la presión definitoria: los herejes. Éstos, durante mucho tiempo y, la mayor parte, cándidamente, creyeron estar trabajando en lo mismo, hasta que, un buen día, arriesgaron «demasiado» al precisar algo, cosa que después se mostró inviable. Y en este tema no hay propuestas de concordancia. Quien afirme, por su cuenta, «algo» lo arriesga «todo».

Orígenes es el ejemplo más importante. El fundador de la primera teología sistemática del cristianismo se convierte, casi necesariamente, en un hereje, y este sambenito cuelga sobre él como sobre ningún otro —incluso a título póstumo— y afecta a la magnitud de su influjo. Marción fue un sutil espíritu reduccionista; Orígenes es una inteligencia constructiva digna de medirse casi con toda la suma de los logros escolásticos. Seguía ignorando la diferencia entre teología y filosofía; tanto el conocimiento como la Revelación eran, para él, elementos de una única verdad homogénea, elementos que él denominó, por primera vez, en el sentido positivo del término, *dógmata*.

La expresión venía cargada con el presupuesto estoico de que las escuelas filosóficas han de ser reconocidas por sus dogmas y que lo dogmático en ellas es que se excluyan mutuamente y no estén disponibles para formar, entre todas ellas, una totalidad sistemática. Por ello, le llega el turno a una nueva y peculiar diferenciación, ahora entre lo que es la *ecclesia* y lo que es una *secta*: entre aquello que sólo puede y debe darse en singular y aquello que estaba —o iba a estar pronto— inmerso en un proceso de continua escisión y fraccionamiento incesante. El centro se veía determinado por lo que sucedía en los márgenes y en los límites. Quién iba a ser Iglesia se decidía viendo quién —incluso en alianza con el poder estatal— adquiriría el suficiente poder definitorio para hacer de los otros meras escuelas. Marción fue el primero en percatarse de ello, reivindicando, para él y

sus adeptos, la calificación de *ecclesia*. Cuando el emperador Graciano y Teodosio tomaron el asunto en sus manos, se prohibió, en el 381, tanto a los marcionitas como a otros herejes que se considerasen a sí mismos como «Iglesia» y que utilizasen los nombres que la Gran Iglesia tenía para sus cargos.²³ En el anatema n° 12 del quinto Concilio de Constantinopla se le echa en cara al reprobable Teodoro de Mopsueste, como lo peor de todo, no sólo que haya comparado a Cristo con Platón y los maniqueos, con Epicuro y Marción, sino incluso el carácter «dogmático» de las relaciones entre maestro y discípulos tanto de Aquél como de éstos, de modo que cada uno de estos maestros habría inventado su propio dogma (*oikeïon dógma*) y, de acuerdo con él, se adjudicaron el nombre sus discípulos: *Simili modo et cum Christus dogma invenisset, ex ipso Christianos vocari*.²⁴ En el texto de este concilio figura la palabra *dógma* casi en el mismo sentido histórico que tenía al ser inventada en la Stoa. Con la connotación, todavía presente aquí, de que la palabra griega había sido trasladada al latín mediante el término *decretum*, pudiendo encontrarse subrayada en ella, por tanto, su procedencia jurídica y la circunstancia histórica de haber sido traducida por *decretum*. Agustín usa la palabra griega mostrando un desdén, de índole platónica, hacia las raíces del término, *dokeîn* y *dóxa*: *Dogmata sunt placita sectarum*.²⁵

Lo convertido en objeto temático de la historia de los dogmas no es concebible sin una añadidura historicista en la consideración de ese concepto del dogma y, por eso, no ha sido estudiado bajo ese aspecto hasta el siglo XIX. Pero el uso posterior del concepto no excluye que lo así tematizado en una serie de enunciados y en una concatenación de enunciados estuviese ya allí, como forma conceptual de esos hechos y sirviéndoles de base: esos determinados enunciados se convierten en dogmas porque quienes los aceptan, excluyendo los otros, acreditan pertenecer a una comunidad. La disposición a expresarse a sí mismo en ellos está lejos de constituir lo que es la forma de pensar dogmática, como tampoco serían los «Símbolos» (*Symbola fidei*) —en los cuales uno se reconoce y mediante los cuales se da a conocer a otros, sin que, por ello, esté allí todo lo sustancial de la ac-

23. *Codex Theodosianus*, XVI, 1-2, en A. V. Harnack, *Marcion, op. cit.*, págs. 366* y sig. Con todo, todavía en el Decreto n° XVI, 5, del 412, los seguidores de los herejes son designados, por parte de la más alta autoridad, como *ecclesiae*.

24. Denzinger-Umberg, *Enchiridion Symbolorum*, Segundo Concilio de Constantinopla (553), n° 225.

25. M. Elze, «Der Begriff des Dogmas in der Alten Kirche», en *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, n° LXI, 1964, págs. 421-438.

titud creyente— los que habrían fundado la forma de pensar simbólica. Los Símbolos de la fe contienen algo que todos han de confesar siempre, pero no todo contra lo cual no se pueda transgredir mediante otros enunciados; ahí radica la diferencia entre el Símbolo de la fe y el dogma.

La afirmación de que el mito no tenía adeptos nos debería abrir los ojos hacia una forma peculiar de libertad que tiene que agradecerse a una renuncia a la verdad. Nietzsche lo ha formulado así: «Los antiguos griegos, carentes de una teología normativa: cada uno tiene el derecho de poetizar sobre ello y puede creer lo que quiera».²⁶ Burckhardt fundamenta este privilegio, casi exclusivamente, en el hecho de que las primeras «concepciones, en ocasiones grotescamente terribles, sobre la personalidad y el mito de los dioses» no hubieran sido fijadas porque faltaba la institución que pudiera hacerlo, el influjo de los funcionarios del culto. «La religión griega habría sonado, de principio a fin, de otra forma si hubiera habido un sacerdocio que influyera en ella [...], y habría sido imposible el desarrollo de la gran poesía épica».²⁷ Pero Burckhardt incurre también en el viejo y hermoso error de que el mito, en la versión que ha pasado a la tradición, procede de los primeros tiempos de los griegos. Sólo así pudo acuñar, ya en el primer apartado de su obra sobre historia de la cultura, *Los griegos y sus mitos*, la frase siguiente: «Defendían, con sus mitos, su juventud».²⁸ Esto se contradice con su opinión posterior de que la forma más primitiva del mito contiene elementos grotescos y terribles, no dominados por una institución que vele por el culto. Tal domesticación, triunfante en la poesía, vendrá más tarde, y en ella no es la edad juvenil de esa cultura lo que se defiende. Todavía el joven Epicuro, que se dispone ya a situar a los dioses fuera del cosmos, hacia los espacios extracósmicos, acabando con el mito y, al mismo tiempo, consumándolo, aprende, del democritiano Nausífanés, su lema de vida : «¡No dejarse aterrorizar!».

El mito era capaz de dejar atrás los viejos terrores como monstruos vencidos porque no precisaba de las angustias para proteger una verdad o una ley. La única institución que era portadora del mito no estaba allí para aterrorizar o angustiar al público, sino, al contrario, para presentar aquel horror domado como una garantía libe-

26. *Vorarbeiten zu einer Schrift über den Philosophen* (1872), Musarion, vol. VI, pág. 31 (trad. cast.: *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 1974).

27. *Griechische Kulturgeschichte*, op. cit., III, 2, en *Werke*, vol. VI, págs. 31-33.

28. *Ibid.*, I, 1, en *Werke*, vol. V, pág. 30.

radora de algo mejor. El arte de los rapsodas no iba enfocado ni a dar una visión naturalista de aquellos objetos horripilantes ni a dejarlos caer por entero en el olvido. Su lado amable pendía de esa fiabilidad, a largo plazo, que subyace en la frase: hasta Ulises volvió a su casa. Éste había recorrido todo el ámbito posible de peligros y horrores, había probado hasta dónde podía llegar, sin romperse, el sistema del reparto de poderes entre los dioses. Esto es lo que todos querían oír, una y otra vez, en la poesía épica, y ya en las formas previas a la misma.

No se contradice con esto lo que Burckhardt afirma refiriéndose a que las dificultades que tenemos de entender el mito griego estriban en el hecho de que el propio pueblo griego «ha querido olvidar, evidentemente, los significados primitivos de sus figuras y sucesos».²⁹ Pero sólo, justamente, los «significados primitivos», de ningún modo aquello en lo que esos significados habían sido convertidos al ser domesticados en el mito, es decir, en una serie de dioses con los cuales «se podía vivir, ya que ellos mismos estaban sometidos al destino no menos que nosotros y no deseaban ser más morales que los hombres, no incitándolos a la desobediencia mediante aquella sacralidad propia del Dios de las religiones monoteístas». El hecho de que Zeus y el resto de dioses, según una formulación de Burckhardt, «no pudieran ya reponerse» de como los había dejado Homero sólo se puede tomar al pie de la letra suponiendo la esperanza de que la «dominación de la poesía sobre toda concepción de la divinidad» constituya un amortiguamiento de la relación de los griegos con sus poderes supremos, al carecer de una obligatoriedad y un sometimiento auténticamente religiosos.

La formulación inversa estaría tan justificada, al menos, como ésta última, desde la perspectiva de sus efectos históricos: Homero y Hesíodo habrían sido los primeros que suministraron a sus dioses una duración y una constancia en la historia, a contracorriente de su proceso de erosión. Pese a su despreocupación por lo teológico, Burckhardt echa de menos en el mito algo que a él le es familiar sólo tratándose de una historia que lleve la impronta del dogma y que casi se ha convertido en normativo: una forma de fijar el material religioso, su modalidad esencial, la sanción contra la ligereza poética y la mera complacencia con el público. Lo echa de menos con la sorpresa del historiador que, negándose a ser filósofo, ha absorbido, no obstante, la filosofía como un modelo de la prohibición de ser superficial.

29. *Ibid.*, III, 2, en *Werke*, vol. VI, págs. 44 y sigs.

La utilización de expresiones tales como «verdad» y «mentira» tiene multitud de consecuencias para cualquier comprensión del mito. La historia de la cultura de Burckhardt se caracteriza por haber abandonado la asociación, proveniente de la Ilustración, entre mito y engaño sacerdotal, pero sin buscar ninguna nueva vinculación entre el mito y un concepto de verdad de una dignidad más grande que la meramente teórica. Nietzsche, en cambio, quiere forzar la inversión de la expresión «mentira», para atacar así al moralismo del imperativo de verdad, pudiéndose hablar, en adelante, de «la belleza y el encanto de la mentira». Del engaño sacerdotal de antaño se ha hecho ahora una especie de actividad artística: «Así es como el sacerdote inventa los mitos de sus dioses: su excelsitud los justifica». Sería realmente difícil —pero no es otra cosa lo que trata el filósofo de exigirse a sí mismo y a los otros— «hacer revivir de nuevo el sentimiento mítico de la mentira libre». Claro que la manera de legitimar esto es la propia de la clásica filosofía de la historia: la filosofía misma habría sido hecha posible gracias a la libertad concedida por el mito. La grandeza de los pensadores griegos consistiría en que viven «aún totalmente dentro de esa licencia para mentir». La situación de partida de la filosofía primitiva, al lado del mito y tras el mito, no la ha visto Nietzsche en una primera —y rica en presentimientos— relación con la verdad, sino en la pura carencia de verdad, con los derechos que de ello resultan: «Allí donde nada verdadero se puede saber, está permitido mentir».³⁰

Por muy agresiva, en su inmoralidad, que pueda resultar esta formulación, no hace sino predecir como «permitido» lo que, de todos modos, ya pasa en el caso de perplejidad en torno a la verdad o a las verdades, e incluso en las renunciadas declaradas: los espacios vacantes son siempre ocupados. El mito exime de todo lo que el dogma exige. No pide ninguna decisión, ni conversiones, no sabe lo que es la apostasía ni el arrepentimiento. Permite que no se pierda la identidad ni en el caso de ser deformado hasta el punto de hacerse irreconocible, es más, ni siquiera cuando nos esforzamos por acabar con él.

La *conversio* es la antítesis del acontecimiento mítico. Tiene que ser, en lo histórico, estrictamente datable, e incluso la databilidad se cuenta entre los clásicos testimonios de la misma. Sorprende la gran cantidad de biografías de filósofos y otros teóricos en que se puede indicar, al dedillo, el tiempo exacto en que la nueva verdad, por ejemplo del «imperativo energético» ganó su primer adepto —según la

30. *Vorarbeiten zu einer Schrift über den Philosophen*, *ibid.*, vol. VI, pág. 29.

descripción de Wilhelm Ostwald al hablar de su descubrimiento—: «De repente, tuvo que quedarse quieto, embargado por la sensación, casi física, que podría causar un paraguas al darse la vuelta en una tormenta». He recurrido, apostó, a un autor que es capaz de ser banal y que rehuye las alturas. Mucho tiempo después de la llamada deslumbradora y la inspiración sigue siendo obligado preguntar por la «sacudida» —rebajada a la categoría de lo anecdótico— que señala, como nada, la turbación del afectado. Los adeptos de una verdad exigen que su fundador o inventor pueda contar, ya que no tiene otras historias que contar, al menos ésta: cómo aquello hizo blanco justamente en él, dividiendo en dos partes bien definidas el continuo de su vida, creando esa situación de grado cero, a partir de la cual quedó abierto todo un horizonte de nuevas posibilidades.

En enero de 1976, la Sigmund Freud-Gesellschaft pudo hacer una llamada pidiendo colaboraciones para erigir un monumento en el lugar donde a Freud, según su propia confesión, se le había ocurrido seguir la pista al secreto del sueño. Esto se lo comunicó, cinco años después, a Wilhelm Fliess, en carta del 12 de junio de 1900. Pero se lo calla, sorprendentemente, cuando escribe al mismo destinatario el día del aniversario del hallazgo. A Nietzsche le «sobrevino», en agosto de 1881, junto al lago de Silvaplana, la idea del eterno retorno. Era la idea de una renovación del mito como la última y única verdad, en cuanto es absolutamente constitutiva del hombre. Eso ocurrió como una epifanía, en un acto de evidencia momentánea. Acontecimientos datados eran ya, por ejemplo: el viraje de Descartes hacia la idea del método, el 10 de noviembre de 1619, así como el *mémorial* de Pascal sobre el rechazo de la idea del método el 23 de noviembre de 1654; la ocurrencia de Rousseau, tan rica en consecuencias, de camino hacia Vincennes, así como el descubrimiento husserliano de la correlación apriorica; la gran iluminación de Kant, el año 1769, el descubrimiento de la planta originaria por parte de Goethe, la convulsión que experimenta William James con la lectura del ensayo de Renouvier, el 30 de abril de 1870, la decisión que toma Gibbon de escribir la historia de la decadencia de Roma, la renuncia de Valéry a la producción estética. En una palabra, que la historia del concepto de *conversio* cesa, por desgracia, cuando ese nombre ya no es utilizado, e incluso ya ha pasado el gusto por una secularización retórica del mismo, porque uno se avergüenza de reivindicar una legitimación distinta de la confrontación auténtica con lo que se trata de legitimar.

El anterior pensamiento nietzscheano sobre la hermosura de la mentira se refuta él mismo con la posterior vivencia de Silvaplana,

apenas una década más tarde, al salir a su encuentro ahora la más bella de entre las bellas mentiras como una de las viejas verdades despreciadas. Aquélla se comporta como éstas, apremiando, como ellas, a que se recurra a la «seriedad» de la capacidad de argumentación, a una «labor» de absoluta responsabilización por parte del hombre, el cual ahora ha de responder no sólo de un mundo, sino de todos, y, de este modo, experimenta lo que significa «filosofar con el martillo». A medida que va cargando con la capacidad de servir de puente hacia el superhombre, esta mentira del eterno retorno, que ya no es hermosa, va perdiendo todavía más en belleza. A Nietzsche le hubiera gustado probar todo esto mediante un estudio de la Física. Con ello se habría consumado el retorno, al menos, de este factor de verdad, si bien a ésta última ya no la llamaba, desde la época del *Zarathustra*, *Wahrheit*, sino *Wahrsagung*, predicción del futuro, y había tomado todas las características de lo sujeto a la presión de la selección.

Es difícil no hacer una sátira de un retorno así de la verdad. Para ello tendríamos que examinar con más detenimiento lo que había de aportar el mitologema del eterno retorno en el conjunto de la filosofía de Nietzsche. Es palmario que constituye el pensamiento que el autor considera más en las antípodas respecto al cristianismo y a su macizo central: el retorno de lo igual hace indiferente, frente a su modelo decidido de una vez para siempre, cada paso en particular del ciclo; el realismo cristológico había sido, en cambio, una caracterización del mundo como único. Solamente este mundo pudo ser lo suficientemente importante como para que Dios hiciese el monstruoso esfuerzo de traer y aceptar a su propio Hijo como víctima.

En el Nuevo Testamento, la escatología se había convertido, de la cíclica deflagración y renovación del mundo que era, en una señal totalmente distinta, únicamente comprensible partiendo de la historia de la pasión de Cristo: ¡nunca jamás este mundo ni ningún otro mundo! Pensar, de nuevo, en un mundo que exigiría de Dios que echase el resto para mantenerlo dentro de sus designios aparece como el prototipo de todas las blasfemias. En los ciclos cósmicos del eterno retorno no es concebible ningún acontecimiento absoluto de este tipo, o, mejor dicho: cada uno de ellos sería, igualmente, ese acontecimiento absoluto. La seriedad de la idea radica en que lo que ha sido decidido alguna vez por el hombre vuelve a repetirse. Así, el obrar se convierte en creación; «una» historia responsable decide sobre todas las historias, una realidad querida sobre la inclusión o la exclusión de todas las posibilidades.

La idea del eterno retorno —por paradójico que esto pueda sonar respecto a Nietzsche— asocia, en lo formal, el realismo de la dogmá-

tica cristológica con una de las categorías del mito: la prolijidad. La prolijidad más pura posible reside en dejar que el mundo repita su historia eternamente, a fin de disciplinar, de algún modo, dentro de ella, al hombre —aunque sea en su dimensión de «superhombre»—, obligándole, o, al menos, persuadiéndole a pastorear el ser, pues la retórica constituye la esencia de la filosofía de Nietzsche.

En relación con el Dios medieval, había una fórmula llamada a contraponer su majestad a toda reivindicación de índole racional, a defender la superfluidad teológica ante la pobreza ontológica: Dios puede hacer mediante muchas cosas lo que podría también hacerse con pocas.³¹ Valga indicar que este principio fundamental no afirma que Él «tenga que» proceder de una forma prolija y compleja por desconocer la sencillez o ser incapaz de ejercerla; lo único que dice es que la idea de sencillez no constituye un triunfo del espíritu, sino sólo la forma que el intelecto finito tiene de defenderse frente a las exigencias del infinito. La razón teórica no se puede fiar de que Dios comparta con ella, movida, como está, por la necesidad, sus preferencias a favor de la simplicidad ni de que siquiera lo tome en consideración. El concepto de *potentia absoluta* significa, en cambio, un correctivo a una vinculación de su voluntad al modo de proceder del cosmos fáctico. Ahí va implicado el principio de la inmediatez, que resultaría fatal para la Edad Media, y que constituye, de hecho, una consecuencia desarrollada de lo que es el estilo dogmático frente al mítico de la prolijidad. El ser humano no puede permitirse ni aquel Dios ni este otro; no podría ni desearlo ni inventarlo, o sea, que Él existe porque se contrapone a su deseo.

La idea del retorno aplica, una vez más, al mundo el principio de la superfluidad, como un medio de coacción de aquél respecto al hombre: si retorna todo siempre, no debemos contar únicamente con lo efímero del carácter del mundo. La prolijidad mítica, como principio de amortiguamiento del absolutismo de los poderes superiores, se ha convertido ahora en la prolijidad del mundo. Dirigida contra el hombre en cuanto ser simplificador del mundo, genera una presión descomunal, que le empuja a ir hacia el superhombre, el único que

31. Guillermo de Ockham, *Comentario a las sentencias*, I, q. 42 y sig.: *Deus potest facere per plura quod potest fieri per pauciora*. Visto así, la ubicuidad representa la más pura acuñación del principio dogmático. La cuestión de si Dios podría ejercer todos los efectos que quiera de forma inmediata la tiene Ockham por no decidible desde una perspectiva racional, es decir, no derivable del concepto de *potentia absoluta*. Acerca de la importancia de este principio para la exclusión de un geocentrismo medieval, véase Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Fráncfort, 1975, págs. 149-199.

estará a la altura de esas condiciones de ser. Dios se había permitido lo superfluo porque la infinitud no sabe lo que es la economía propia de lo limitado. Algo similar debe valer para el hombre cuando no se necesita pensar en la moral y como un signo de que no se ha pensado en ella, un estigma de la liberalidad de lo amoral. La repetición de lo igual se ha de justificar por la cualidad de ser algo único en su género, cualidad que se convierte en su *eídos*. Esto sólo lo consigue quien haya superado la «gran prueba» de la que habla Nietzsche: «¿Quién soporta el pensamiento del eterno retorno?».

La forma de pensar dogmática depende, en su plan fundamental, de la racionalización secundaria de la prolijidad: una vez que la historia ha sido narrada, hay que encontrar prescrito con qué razones y con qué fines se deben coordinar las acciones parciales. Para que no se piense enseguida en la dogmatización de la cristología, nos podemos referir, en primer lugar, a la sucinta formulación que hizo Franz Rosenzweig, filósofo judío de las religiones, para caracterizar la diferencia entre el mito y la Biblia: aquél trata de los «extravíos», ésta de las «vías» de Dios.³² Las vías, como metáfora antagónica a extravíos, no excluyen los rodeos; con todo, la racionalidad dogmática tiende a lo argumentable. La idea del retorno es dogmática en tanto que ve en el hombre la razón única y suficiente de lo que sea la calidad del mundo; constituye una exacerbación de aquel modelo, forjado por Agustín, de la responsabilidad que el hombre tiene del mundo, pero sin el propósito de una teodicea.

De un modo totalmente consecuente, Nietzsche pensó dar la máxima extensión a la realidad del mundo, a fin de expresar, así, el carácter ateo del mismo. El atributo teológico de la omnipotencia se contraponía a la prolijidad del proceso cósmico y a su extensión, ya que la omnipotencia permite cualquier procedimiento puntual; pensada hasta las últimas consecuencias, como razón de la mera existencia del mundo, incluso la hace superflua, pues cada sujeto podría ser conducido inmediatamente, por un decreto, a su destino final ya desde el momento de su origen. El mundo es, por tanto, la prolijidad *in nuce*. Es con ella como se hace la historia del hombre, incluyendo la de encontrar la salvación mediante el pecado y la redención. Si damos por supuesta la existencia de una «potencia absoluta», resulta inconcebible que Dios, para salvar al hombre y reconciliarlo con Él, haya precisado no sólo de un «procedimiento sujeto a determinadas

32. Franz Rosenzweig a Gertrud Oppenheim, 30 de mayo de 1917, en *Briefe*, edición a cargo de E. Rosenzweig, Berlín, 1935, pág. 210.

reglas», sino incluso doloroso y letal. Únicamente espoleados por la *fides quia absurdum* se puede casar esto con el principio de la prolijidad. La idea del eterno retorno acoge en la racionalidad al modelo mítico de la prolijidad, encontrando para él una función de dispensador de sentido de la historia.

Todas las exigencias de argumentación culminan en la cuestión de la razón del ser. Ahí convergen todas las demandas que se pueden plantear según el principio de la razón suficiente. Si el hecho de que haya un mundo debe ser entendido como algo contingente, como resultado de una decisión que habría podido decidir, igualmente, lo contrario —de manera que la nada hubiera sido preservada del ser—, y si esa decisión debe ser presentada como una decisión racional y, en lo posible, ética, entonces eso de que haya algo y no, más bien, nada tendrá que ser defendido con razonamientos. El mundo leibniziano como el mejor de los mundos posibles no es, en absoluto, la argumentación suficiente que buscamos, pues incluso se puede vaciar de contenido a lo mejor de lo posible mediante la constatación de que, a pesar de todo, no es tan bueno como para que no siguiera en pie la preferencia por la nada. La idea de retorno nietzscheana es la defensa del ser por el simple grito *Da capo!*, como lo digno de repetición de un modelo que hubiera surgido de la responsabilidad de un superhombre. Éste se hace, justamente, definible por el hecho de responsabilizarse, con una seriedad absoluta, de la historia del mundo como repetible.

Habría, pues, que admitir una objeción, a la que es imposible que hubiera podido hacer frente la historia teológica de la salvación. El afán racionalizador de ésta tiene que pararse ante la última, y petulante, pregunta de si no hubiera sido más razonable no hacer un mundo y un hombre que iban a poner en tal perplejidad tanto a la justicia como a la bondad de su autor. Dado que la afirmación de que Dios nunca pudo ser forzado o motivado por carencia alguna a salir de su eterna soledad y ser creador de algo distinto de sí mismo es una de las unánimes de la metafísica cristiana, habrá que partir del hecho de que, para el Creador, nada podía cambiar con la creación.

Al contrario del creador nietzscheano del modelo del eterno retorno de lo igual, el Dios-creador bíblico era el mismo que, a cada paso, quería poner fin a la historia que tan enojosamente amenazaba con salirle mal. Sin embargo, lo consecuente con la dogmática cristiana es, precisamente, que Él, en vez de hacer eso, se deje implicar en esa historia cada vez más y, al final, para siempre, entrelazado con ella de un modo tan realista e indisoluble como lo está el hombre-autor

mediante la idea del eterno retorno. La contradicción que la Encarnación planteaba a la escatología consistía en que ésta debía prometer, a pesar de aquélla, un fin inmediato de la historia.

La cuestión radical de la tradición metafísica, el leibniziano *cur aliquid potius quam nihil?* no pudo nunca ser contestado. La idea nietzscheana del retorno representa su «sustitución» por un mitologema. Él no necesita abordar la cuestión de si el mundo tiene o no derecho a existir, sino que reemplaza esa pregunta por el postulado de que todos los mundos que puedan venir en esa interminable secuencia del eterno retorno continuarán recibiendo aún de éste su derecho a la existencia. Para Nietzsche, el ser humano tiene que existir porque la cualidad del mundo, con todos sus ciclos, depende, «exclusivamente», de él. Pero ¿tendría que haber hombres también en un mundo que su Creador hubiera hecho para su propia gloria?

Suponiendo que el mundo fuese, sin el hombre, igualmente apropiado para aumentar, ante un público celeste, la gloria de su Creador, nos preguntaremos para qué tendría que haber, entonces, hombres y si debería haberlos. Si, pese a toda la calidad del mundo, pese al equipamiento hecho en el paraíso para cubrir sus necesidades, pese al envío, finalmente, del Hijo de Dios para salvarle seguía habiendo un terrible sobrepeso de *massa damnata*, ¿quedaba aún alguna justificación de la existencia de esta criatura? Esta cuestión no ha sido planteada al margen de la historia y de la consistencia con el estándar que se daba en las otras cuestiones, pues, de un modo más o menos expreso, tenía que ser contestada, en el sistema cristiano, juntamente con la pregunta central: ¿por qué Dios se hizo hombre, por qué tenía que ser, con un realismo primario, «verdadero Dios y verdadero hombre»?

Cur deus homo es el título de la obra de Anselmo de Canterbury, paradigmática para la postura fundamental de toda la escolástica medieval. Podría sospecharse que esta pregunta había sido planteada y contestada muchas veces desde aquellas fechas salutíferas de la historia cristiana. Sorprendentemente, no es así. Lo que apunta ahora es un nuevo tipo de desarrollo sistemático de toda una serie de problemas. Anselmo, el inventor de la más famosa —y filosóficamente hablando, de un valor límite por antonomasia— de las demostraciones de la existencia de Dios, nos hace saber que él sólo puede contestar a esta pregunta nuclear de la teología si puede contestarse la razón de la creación del hombre. Sólo de ahí se podría colegir el interés divino por esa criatura. Este interés consistiría, por decirlo brevemente, en que el número de ángeles previsto en el plan divino para formar su eterno coro de alabanzas recobrara de nuevo, tras la caída

de Lucifer y sus seguidores, el *statu quo ante* y esto iba a ocurrir promocionando a los hombres que se mantuviesen sin culpa.³³

Tales frases, con toda su exótica humildad medieval, han sido, con frecuencia, objeto de admiración. Ante este manantial de imaginación inagotable, se echa casi en olvido la monstruosidad de que todo el trabajo y todas las calamidades de la historia humana no deban ser otra cosa que el intento, insuficiente, de que la Corte eterna recobre su antiguo esplendor. El respeto ante la belleza de esta invención narrativa hace que quede silenciada la pregunta de para qué Dios —al que se atribuía una plenitud de satisfacciones en sí mismo, además de la trinitaria filiación y espiración en un mismo proceso interno— tenía que mantener tales coros laudatorios. Y por qué Él, que había podido crear ya una vez sin ningún aditamento humano a sus musicales coros angélicos, no podía ahora crear, sin más, nuevos ángeles, para sustituir a los caídos. Ante preguntas así de impertinentes nos percatamos inmediatamente de que nos encontramos en el límite de dos caminos —entre el mito y el dogma, entre un mundo de imágenes y la escolástica— y de que el propio tratado cristológico incurre en la contradicción de querer someter las historias a una racionalización secundaria, como si fuesen respuestas a una serie de preguntas, pero sin dar licencia para seguir preguntando.

El mito no necesitaría que se le preguntase por qué el plan eterno de Dios había sido puesto en peligro con esa aventurada sustitución de los ángeles caídos por seres humanos, en vez de hacer nuevos ángeles. No necesitaba más que señalar en dirección al insoportable vacío que había quedado en las filas de los coros laudatorios para añadirlo a la narración de que tenía que ocurrir algo, sumamente prolijo y complicado, para poner fin a esa situación. Es, de nuevo, un rasgo mítico que una historia como ésta tenga puesta la mirada en lo que pueda venir después, en los abismos, en las orillas del mundo, en lo ya incuestionable, dejando así al auditorio sin respiración, expectante frente a lo que pueda seguir.

Pagado, y bien pagado, el precio por la aceptación de esa última historia a la que nos referimos, se abre la tan admirada dimensión de las concatenaciones lógicas medievales. Su premisa, intangible e infranqueable, es Dios, en cuanto Ser que constituye, para sí mismo, su único objeto de contemplación y la finalidad absoluta de su voluntad.

33. Anselmo de Canterbury, *Cur deus homo*, edición a cargo de F. S. Schmitt, I, 16: *Deum constat proposuisse, ut de humana natura quam fecit sine peccato, numerum angelorum qui ceciderant restitueret.*

Una vez asumido este presupuesto, es casi un pensamiento ancestral de la estética afirmar que la música es aquella forma de autorreferencia que se ha encomendado, como oficio exclusivo, a esas primeras criaturas de la divinidad —cada una de ellas, por designio suyo, única en su especie—. Si el poder absoluto no puede cumplir sus finalidades, cae sobre su obra la sombra de la revocación; rescatar, de esa catastrófica ruptura, al menos a quienes han permanecido, o se han puesto de nuevo, en la línea de las intenciones originarias de la divinidad no significaría ya más que un pequeño arreglo dentro del fracaso. Finalmente, se ha de hacer con los hombres lo que no se había hecho con los ángeles tras la caída de Lucifer: rescatar lo malogrado y recuperarlo para la finalidad originaria —pero sólo en el marco de esa finalidad.

Por suerte yo no tengo por qué dilucidar aquí si esa historia merece o no la admiración que ha encontrado por doquier. Lo cierto es que aquí, al principio de la formación de la escolástica, se deja ver ya aquello que iba a hundir al sistema medieval: una condescendencia desenfrenada con la necesidad de preguntar y creerse capaz de responder más cosas de las que había o, al menos, apuntaban en los documentos fundacionales del cristianismo. A esto se añade el peso de la prohibición —tomada de la antigua metafísica— de hacer del hombre la finalidad del mundo, ya que esto sólo puede serlo el propio Dios y la parte de la creación relacionada de una forma inmediata con Él.

Es casi inconcebible que un hombre como Anselmo obedezca a esa prohibición. No pierde nunca de vista la más alta expresión de esa idea de que el hombre es la finalidad del mundo, al centrarse toda su especulación en el hecho de que Dios haya tomado esta naturaleza y no otra para encarnarse. Pero también hace suyo otro antiguo presupuesto, a saber, la indiferencia del número con respecto a la esencia. El individuo no es sino la multiplicación, condicionada *hiléticamente*,* de esa esencia, de donde resulta que el aumento natural de la humanidad no está, en absoluto, relacionado con la función de fondo de la especie humana: ocupar, como *sustitutos*, las vacantes que habían quedado en los coros angélicos. En este punto surge la sospecha de que habrá un fuerte contingente de gente sobrante, lo cual nos lleva, necesariamente, a la existencia de una *massa damnata*, haciendo que siga siendo nada creíble la voluntad salvadora de la divinidad pa-

* Como se sabe, la individualización vendría dada por la materia —*hylé*—: *materia signata*. (N. del t.)

ra la totalidad de la humanidad, porque la mayor parte quedaría sin una función que realizar.

Si hubiera seguido sin determinar el número de hombres que necesitaban ser aupados hasta el rango de los coros angélicos, entonces se habría recuperado, retroactivamente, la condición originaria de ese cuerpo musical sin la perfección del número de ángeles obligado a salir de sus filas. Anselmo no puede por menos de sentir un poco del dilema gnóstico, cuando se ve obligado a rebajar la perfección de la creación para no empequeñecer la grandeza de la Redención. Con prudencia, se decide en contra del *perfectus numerus* de la precedente creación angélica. Y si ya no puede impedir que el hombre sea concebido únicamente como una solución de repuesto del diablo y sus secuaces, puede, al menos, renunciar a una conexión más estrecha y concreta y ganar un espacio para que la historia de la humanidad pueda tener lugar. Si el número originario de ángeles no era algo estrictamente necesario, la falta de personal celeste se hacía menos apremiante y quedaba rebajado el grado de necesidad inmediata de hombres para la *gloria Dei*.

Del tratado de Anselmo se desprende un valor límite de la disciplina dogmática, que, implícitamente, se hace sentir como un peso en la cuestión de la razón de ser. Dios sólo hubiera podido mantener, como es debido, su identidad a plena satisfacción de sus atributos renunciando completamente a su creación. Dicho de otra manera: lo que se agregue a su autarquía se convierte, *eo ipso*, en asunto mítico.

El arzobispo de Canterbury y primado de Inglaterra, que escribió este tratado durante un pasajero destierro, muestra, indirectamente, la insatisfacción de su época con la dogmática cristológica, clausurada hacía ya casi medio milenio. En este siglo XI ya no se discute más sobre la «unión hipostática» de dos naturalezas en una sola Persona, sino sobre su efecto en la espiración del Espíritu Santo. Anselmo no trabaja en la afinación de los conceptos y la condensación de su sistema sirviéndose del instrumental de la antigua metafísica. En vez de dejar a Dios entregado, sin moverse, a la contemplación de sí mismo, como lo hará, partiendo de su *Metafísica*, el aristotelismo escolástico, Anselmo relata, al hablar de Dios, algo así como la «prehistoria» del hombre, haciendo de éste una pieza, no prevista, integrante de la historia de Dios consigo mismo.

Si buscamos un mito fundamental para la escolástica medieval, con sus preocupaciones por la majestad y la autarquía divinas, lo tenemos ya a la vista en el esquema construido por la especulación anselmiana. No se trata de evasivas de una inteligencia insuficiente ante

exigencias metodológicas más estrictas; lo que Anselmo podía hacer, en este sentido, lo demostró con su «argumento ontológico», que pasó, como ningún otro, a la posteridad. Hasta los adversarios de la escolástica se iban a dejar llevar por una admiración bien merecida, ya que la profundidad de la argumentación o la representación de lo que constituye las últimas ansias filosóficas y la autoconsumación de la razón mediante una sobrevaloración del concepto no sufre casi menoscabo, aunque el argumento quede refutado. Anselmo ignoraba que, por sus reivindicaciones y por su forma, había encontrado el «último pensamiento» de la razón filosófica.³⁴

La relación entre dogma y mito, razón e imaginación se puede presentar, en el caso de Anselmo, como una relación cuantitativa. La fe, gracias a los documentos bíblicos, los Símbolos y las decisiones de los Concilios, debe contribuir más al conocimiento de lo que es capaz la razón; pero el mito trasciende aún más lo que pueda ser tomado de esas dos fuentes juntas. Este más es la historia de Dios consigo mismo, la historia de su *gloria*, que es el presupuesto del realismo substancial de la Encarnación. Anselmo sustituye definitivamente aquel mito gnóstico fundamental que hablaba de rescatar al hombre de manos del Señor del mundo por otro nuevo, en donde el Hijo da plena e infinita satisfacción al Padre. Sólo a partir del siglo XIV se saca de ello, en un último estadio de «racionalización secundaria», definiciones dogmáticas. Ya no se trata de hacer retroceder la relación jurídica de Satán con los hombres, basada en el pecado original, mediante un rescate, restableciendo el estado anterior, sino de expiar la ofensa infligida a Dios mediante la criatura —sustituta de los ángeles caídos— en la que Dios había puesto sus preferencias.

Mientras que en el trato comercial con Satán se había de dar una compensación a los derechos jurídicos de dominación que éste tenía respecto al hombre, seguía dominando, en ese mercadeo por la salvación del hombre, la categoría mítica del *engaño*, incluso sin el extremo del docetismo. Después de que la necesidad del hombre para Dios y su *gloria* pudo ser fundada de otra manera y Él se hubo convertido en el único destinatario del indulto del hombre, empezó a hacerse valer el postulado del realismo estricto: por un lado, la equivalencia sustancial de la infinitud de la ofensa, por otro, la infinitud de la satisfacción, llegando hasta el último ángulo interpretativo de esta historia. Ahora se había hecho argumentable por qué ninguna otra ofren-

34. D. Henrich, *Der ontologische Gottesbeweis. Sein Problem und seine Geschichte in der Neuzeit*, Tübinga, 1960.

da, más pequeña que la de la pasión y muerte del propio Hijo de Dios, podía restablecer los designios divinos —no sólo con el hombre, sino consigo mismo—. En el trato con el diablo no podía haber una lógica de equivalencias, en el trato con Dios ésta tenía que ser la dominante. Anselmo ha hecho de esa ecuación algo obligatorio para la historia posterior de la teología.

Por extraño que suene: el nuevo mito fundamental permite dar al lenguaje de Anselmo la tonalidad de algo necesario. La intención de su tratado no es únicamente mostrar la bondad de Dios para con el hombre mediante el dogma de la Encarnación, sino lo estrictamente inevitable que es tal solución para su voluntad salvadora.³⁵ Por ello, puede prometer al lector más que un mero *credo ut intelligam*; le promete también un gozo en la «contemplación» del contenido de fe que le proporcionará su tratado. Ya desde el comienzo, las palabras clave de su oferta son *fides*, *intellectus*, *contemplatio*. Anselmo se contrapone, así, a la tendencia a lo no visualizable en la primera gran desmitificación llevada a cabo por el ala «dialéctica» de la teología de su tiempo.

Ya desde entonces se podía saber que no habría ninguna desmitificación del cristianismo que tuviera éxito o fuera soportable. La tendencia dogmática va enfocada a dejar como está lo impugnado, cosa que supone, si no un mundo lleno de diablos, como se dice en el canto de Lutero, sí lleno de tentaciones. El mito fundamental de Anselmo trata de determinar una posición definitiva aquende el gnosticismo. No es casual que deje caer la expresión de la amable belleza de la argumentación buscada. Lo que basta saber ya lo dijeron los Padres de la

35. *Cur deus homo, Praefatio: Ac necesse esse ut hoc fiat de homine propter quod factus est, sed non nisi per hominem-deum; atque ex necessitate omnia quae de Christo credimus fieri oportere.* El principio de equivalencia de su doctrina sobre la humana restauratio es concebido, expresamente, también como una simetría estética, como una *inenarrabilis nostrae redemptionis pulchritudo* (I, 3). Su marcado componente estético, incluso en forma de metáforas, representa una contribución constitutiva en pro de la miticidad del gran modelo que Anselmo contrapone, en el Diálogo, a las preguntas de Boso, que se podrían resumir así: ¿por qué tan complicado, si la cosa iría también de una forma sencilla? O bien: *Quomodo ergo indigebat deus, ut ad vincendum diabolum de caelo descenderet?* (I, 6). Aquella muestra mítica de la *Epístola a los colosenses* (2, 14) [«canceló la nota de cargo que había contra nosotros... y la suprimió clavándola en la cruz», *N. del t.*], reducida a la nada por la muerte de Cristo, ya no implicaba un contrato de transferencia del hombre a manos del diablo en pago del pecado original, sino el decreto de Dios sobre el pecador: *Decretum enim illud non erat diaboli, sed dei.* (I, 7). De una forma tan sucinta puede proclamar Anselmo la sustitución hecha por él de aquel mito fundamental.

Iglesia, sólo queda por decir lo que llene el espíritu, y eso transcurrido un milenio del acontecimiento salutífero.

Al cabo de ese milenio, nos podemos dejar encandilar de nuevo por la escena que presenta a *Pablo en el Areópago*, porque en esta ficción van encerrados ya todos los problemas resultantes de la confrontación, apenas voluntaria, del cristianismo con el mito. Así como Anselmo desarrolla su mito fundamental a partir de las necesidades de una dogmática ya consolidada, pero, para él, demasiado poco visualizada, Pablo topa con un frente mítico ya casi cerrado, absorbido en el culto del Estado. No le queda más remedio que buscar un hueco por donde introducir a su Dios, condescendiendo con la idea del Panteón, que ve su perfección en una plenitud de dioses, sin descuidar siquiera a alguno que aún siga siendo desconocido. El recurso de Pablo consiste en hacer del último Dios, aún no conocido y reconocido, el primero y, a continuación, de este primero el Único; el único, además, que no precisa del culto de los templos y de los altares y que excluye la veneración de las imágenes.

El dogma se cuele por el hueco que se cree hay en el mito. Aquél define a Dios no sólo como el Creador y Señor del mundo, sino también como su Juez, que ejecutará su sentencia a través de un Hombre que ha hecho resucitar de la muerte. Pablo no lo estropea con el Dios filosófico de las escuelas áticas, sino que le ensalza aún más, como un Ser que colma la esperanza de cada corazón humano. Ya no se trata de no estropearlo con alguna instancia de un sistema de reparto de poderes divinos, sino de satisfacer las condiciones que pone un poder único y, hasta ahora, desconocido, que decide según la justicia el destino del mundo. Toda la legitimación de Aquél que el apóstol anuncia viene del hecho de que ha superado la muerte. No se nombra ni siquiera su nombre. En ese horizonte de tanto nombre divino, Pablo silencia el nombre de su Dios. Nada evidencia más lo ficticio de la escena que ese apóstol que silencia el nombre de su Dios y no se remite a lo que él había «visto», cuando, comúnmente, la cristofanía es su carta de legitimación por antonomasia.

El derecho a mencionar el nombre de Dios en este lugar lo hubiera podido sacar él de esa construcción con la que se oponía a la separación de la humanidad en helenos y bárbaros: todos tenían el mismo origen y, por consiguiente, era indiferente que la Resurrección hubiera ocurrido o no en Grecia. Tal reivindicación de una sola historia para toda la humanidad como heredera del mismo Adán puede haber contribuido no poco al fracaso de Pablo en Atenas.

Este intento de introducirse en el mito presenta un carácter dogmático porque sólo se basa en restricciones. La multitud de dioses se ve reducida a Uno solo, hasta ahora desconocido; la multitud de pueblos, con su correspondiente y bien delimitado hábitat, a una sola descendencia; la variedad de destinos de individuos y comunidades a una sola espera del Juicio. Ante esta masa de reducciones, carecen de importancia los hechos concretos que se puedan aducir: los nombres, la referencia a determinadas localidades, los documentos primigenios de la Buena Nueva. Pablo se presenta a sí mismo como el mediador de un mensaje universal, emancipado de los datos fácticos. El autor de este apócrifo discurso no le deja decir nada sobre la justificación por la fe y, sí, en cambio, sobre el mundo y la humanidad.³⁶

Lo no inventado y, probablemente, no objeto de invención, en este capítulo 17 de los Hechos de los apóstoles es su inserción retórica en la inscripción sagrada dedicada «A un dios desconocido». Lo que sí ha sido inventado —con una agudeza propia de ese encuentro, ya, de suyo, bastante conceptuoso entre los ámbitos del mito y del dogma— es el singular. Pues lo que dice la mayor parte de la tradición es que, en Grecia, había altares consagrados a «dioses desconocidos». Incluso alguien tan ducho en argumentaciones como Tertuliano menciona, por dos veces, la inscripción ateniense en plural: *ignotis deis*.³⁷ Tertuliano, al utilizar este único dato concreto del texto, tenía que ser más cauteloso ante sus lectores que el autor de los Hechos de los apóstoles, que presentó a su héroe «desmitificando» el altar ateniense y anunciando al Dios desconocido, cosa que no solamente no era lo que faltaba en la

36. M. Dibelius, «Paulus auf dem Areopag» (Heidelberg, 1939), en los *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl.*, 1938-1939, n° 2.

37. *Adversus Marcionem*, I, 9; *Ad nationes*, II, 9, 3-4; *Sed et Romanorum deos Varro trifariam disposuit (in certos), incertos et electos. Tantam vanitatem! Quid enim erat illis cum incertis, si certos habebant? Nisi si Attico stupore recipere voluerunt: nam et Athenis ara est inscripta: «ignotis deis». Colit ergo quis, quod ignorat?* Pausanias emplea el plural al referirse a altares dedicados a dioses desconocidos en el puerto de Falerón (*Graeciae descriptio*, I, 1, 4) y en Olimpia (V, 14, 8), Minucio Félix incluso al referirse a Roma (*Octavius*, VI, 2). Pero lo extraño es que Jerónimo corrija expresamente a los Hechos de los apóstoles, suponiendo que Pablo cambió el tenor de la inscripción según las necesidades de su dogma: *Inscriptio autem arae non ita erat, ut Paulus asseruit «ignoto deo», sed ita: «Diis Asiae et Europae et Africae, diis ignotis et peregrinis». Verum quia Paulus non pluribus diis indigebat ignotis, sed uno tantum ignoto deo, singulari verbo usus est (Ad Titum, I, 12).* Sobre la antigüedad de esta inscripción, véase O. Weinreich, *De dis ignotis*, Halle, 1914, pág. 27. Acerca del texto de Tertuliano, véase H. Haidenthaler, *Tertullians zweites Buch «Ad nationes» und «De testimonio animae»*, Paderborn, 1942.

inscripción, sino que implicaba un vuelco radical de la relación entre la lista de los dioses existentes y lo que en ella faltaba.

El discurso del Areópago no contiene nada del evangelio; es una presentación de legitimaciones y relaciones de poder. El elemento apocalíptico que contrapone a la metafísica cósmica dominante, surgida precisamente en ese mismo lugar, basa su justificación en el hecho de la creación del mundo y acredita el puesto del Juez que juzga al mundo con su Resurrección. Pero no dice una palabra de los dos polos del mundo bíblico.

Por su tradición mítica, a los griegos no les resultaba tan extraño que un hombre acreditado en vida pudiera ser promovido como juez de los muertos. A ello quería aludir el inventor del discurso de Pablo ante el Areópago cuando le hizo acabar su alocución con una lacónica referencia a toda clase de apocalíptica: «Pues Dios ha establecido un día en que quiere que un Hombre de su elección juzgue con justicia a la tierra. A Éste le ha acreditado ante todo el mundo haciéndole resucitar de entre los muertos». De todos modos, se hablaba así en el mismo lugar que había sido el centro de operaciones de Sócrates, para el cual Platón tuvo que desarrollar, con el mito del juicio de los muertos, la afirmación de una justicia moral que fuese más allá de la vida, dado que los atenienses le habían negado esa justicia. Fuera de esa acreditación mediante la resurrección, Pablo permanece en el marco de lo que debió haber dicho, según el *Gorgias*, aquel Sócrates: que, para él, el mito del juicio de los muertos era totalmente razonable, cosa que repite en el *Fedón*: en esta cuestión merecería la pena correr el riesgo de creer que es, realmente, así, aunque después sea un poco distinto de como uno se lo había representado.

La primera relación paradigmática entre el mito y el *lógos* en el cristianismo la tenemos ya aquí, antes de haberse producido la recepción de terminologías metafísicas. La forma de pensar dogmática no está vinculada a las definiciones de los autores patrísticos y escolásticos, no ha surgido con ellos. Friedrich Theodor Vischer escribía, en su *Lebensgang*, de 1874, que sus estudios teológicos de antaño le habían hecho ver lo que ocurre entre bastidores, al comprobar las cartas que tanto la Iglesia como el dogma manejaban. Se trataría de una ventaja que no podría ser sustituida del todo por ninguna otra forma de liberación, científica o mundana, del pensamiento. Pero la conclusión sacada mediante esa penetración suya en los grandes misterios precisa de una corroboración: «Cada dogma es un conglomerado integrado por un pensamiento que representa un problema de la filosofía y por una porción de mito; la primera parte va disolvién-

do, poco a poco, a la segunda y desprendiéndose de ella». ³⁸ En cualquier caso, respecto al discurso de Pablo ante el Areópago, esta fórmula no da ningún resultado convincente.

Si lo probamos con otro asunto embrollado, el dogma del pecado hereditario, nos topamos, es verdad, con el factor vigorizador de una teodicea surgida para hacer frente al gnosticismo —una teodicea vinculada a un nuevo concepto de libertad y a la culpa, corruptora del mundo, atribuida a ella por Agustín y el Concilio de Cartago del año 418—, pero dejamos de captar aquella experiencia de Pablo, en su primera etapa de fariseo, de lo incumplible que es la ley. ¿Por qué la ley era algo imposible de cumplir? La respuesta podría tener algo que ver con el núcleo de todas las respuestas que han sido dadas, en la filosofía, a la pregunta de por qué al hombre se le hace tan difícil el cumplimiento de las normas éticas: la caducidad de una vida que corre hacia la muerte impide la serenidad necesaria para lograr nuestros fines teniendo en consideración los de los otros y su posible universalidad.

Puede que el primer pecado haya introducido en el mundo la muerte; ahora es la muerte la que perpetúa, en él, el pecado. Luego el dogma del pecado original hereditario forma parte de la historia de la entrada de la muerte en el mundo. Cuando el hombre no quiere saber que la muerte es algo inmanente a la naturaleza orgánica, deja que se le cuente cómo ella venció la resistencia del mundo. Pablo sólo hubiera necesitado decir —y acaso es lo que había querido decir— que con el pecado entró la muerte en el mundo y, «en consecuencia», todos siguieron pecando. ³⁹ La primera parte de la frase hubiera sido de índole mítica, la segunda racional, pues contiene la palmaria explicación del hecho de que el deseo humano, ilimitado, no aguante una vida limitada y caduca. La dominación de la muerte sería algo constitutivo del mundo, y no habría forma de quebrantar de nuevo ese poder, una vez establecido, puesto que la continuación de la culpa no sería más que el resultado secundario.

La teología dogmática no ha seguido esta vía de expresar lo inexplicable de una forma mítica y presentar lo explicable como una consecuencia evidente de aquello. Ha hecho del pecado de uno solo una herencia de todos, asumiendo las dificultades, insufribles para la ra-

38. F. Th. Vischer, *Ausgewählte Werke*, Berlín, 1918, vol. III, pág. 23. La cita puede aspirar a representar un determinado tipo de *curriculum* en la Alemania del siglo XIX.

39. Yo he propuesto, contra la interpretación gnóstico-cósmica de Bultmann, leer así el pasaje de la Epístola a los romanos, 5,12, en *Philosophische Rundschau*, n° 2 (1955), pág. 129.

zón, de esta exigencia, para fundamentar así de un modo más profundo o, al menos, más plástico, la unidad de la salvación en la unidad de la culpa. Aquí se muestra la superficialidad de la mirada que creía haber echado Friedrich Theodor Vischer entre bastidores, leyendo las cartas que manejaba la teología. El dogma no es una absorción del mito por la porción de filosofía que también él encierra, sino que es, él mismo, una porción remitificadora de aquello que hubiera tenido que aportarse también en el supuesto de un mínimo de sustancia mítica —en el sentido de la relación platónica entre mito y *lógos*— como comprensión de su condicionamiento recíproco. La procedencia filosófica o la preacuñación de una «conceptualidad» dogmática no decide sobre el hecho de si también aquí se sigue planteando un «problema» filosófico, sólo que de otra forma, o si todo no es, más bien, consecuencia de algo dado con anterioridad y que sólo había podido narrarse como una historia.

No es verdad —se puede observar en Platón, Pablo, Orígenes o Anselmo— que el disciplinamiento filosófico o dogmático de un sistema acabe absorbiendo los «restos» míticos que queden en él, como Vischer cree haber experimentado. Al contrario, la difusión e imposición de un instrumental de enunciados definibles incrementa la demanda de la narración dada de antemano, del marco mítico del principio y del fin, del fondo y del abismo. La dogmática cristológica, con su gesto de rechazo de lo no exigible a su Dios da, al cabo de un milenio, la sensación de algo pobre en contenido, comparado con el nuevo mito fundamental de Anselmo. A cambio de poner término al empeño en seguir preguntando, ha proporcionado, previamente, una amplia historia de Dios en relación con el hombre no sujeta a las estrictas exigencias de la fe, pero que se corre, como un iconostasio, ante los últimos arcanos insondables, conteniendo así al espíritu para que no siga avanzando con sus preguntas.

Al contrario del mito, la filosofía ha traído al mundo, sobre todo, un preguntar sin tregua, proclamando como su «racionalidad» no retroceder ante ninguna pregunta y ninguna consecuencia de sus posibles respuestas. El dogma se ha limitado a refrenar el placer de preguntar de los que van más allá de los límites establecidos y a definir un mínimo de verdades irrenunciables, por lo que resulta algo totalmente atípico, por no decir inconsistente, la tardía dogmática mariológica de la Iglesia romana. El mito deja que ese volver a preguntar encalle contra la valla de sus imágenes e historias: puede preguntarse por la próxima historia cómo, pues, será la continuación, si es que hay continuación. De lo contrario, torna a comenzar desde el principio.

El 12 de junio de 1850 Flaubert anota, en su Diario egipcio, que durante el día había estado subiendo una montaña en cuya cumbre había un montón de piedras redondas y gruesas que se asemejaban casi a balas de cañón. Alguien le contó que, originariamente, habían sido melones, convertidos luego por Dios en piedras. La historia se acaba aquí y el narrador está, a ojos vistas, satisfecho; no así el viajero, que se ve obligado a preguntar el porqué. Porque eso le daba placer a Dios, es la respuesta, y ahí acababa la historia. A ella le basta con seguir tras la regularidad no casual de las piedras hasta un poco más atrás, donde tienen un aspecto completamente «natural». Los melones crecen así, y no se necesita ninguna otra explicación de por qué tienen entre sí ese aspecto tan parecido y con esa simetría. Es decir, que la introducción de los melones ayuda a añadir a esas extrañas piedras algo que, por lo general y de forma natural, no suelen tener. Es un recurso al mundo de los seres vivos, a algo que, en él, resulta familiar y sin pensar, en absoluto, que Dios haya tenido ya algo que hacer incluso en el caso de los melones. Esta esquirla de mito no hace sino dar un paso más, un solo paso, del mundo de lo que es la vida a lo extraordinario y, luego, la historia se acaba. Quien pregunte «por qué» es, él mismo, culpable de enojarse con la respuesta. Ha roto las reglas de juego del mundo mítico. A aquél no se le ha exigido nada, al contrario, se le ha ofrecido algo que, ante lo que causa extrañeza, no puede ser más que un mero añadido. El dogma rehúsa hacer ofertas así porque manda confiar todo a su Dios.

Cuando, en el Evangelio de Lucas, el ángel promete a María el trono de David y el reinado eterno a su hijo Jesús, ella le pregunta al ángel, con toda razón: «¿Cómo va a pasar esto, si yo no conozco varón?». La respuesta que recibe es como un negarse a responder, pues se diluye en la frase de que, para Dios, nada es imposible. Y entonces no queda otro remedio que someterse, pues, por lo demás, lo que el ángel sigue ofreciendo —la venida del Espíritu Santo y el encubrimiento con la sombra del Altísimo— es como tratar de llenar los huecos de la historia con vocablos, con un conjunto casi de abstracciones dogmáticas que presentan un ligero matiz metafórico de lo que es el apareamiento.

Una frase como ésta de que, al principio, Dios creó el cielo y la tierra no hace nada para acercarlo a nuestra comprensión, pero es sumamente apropiada para introducir lo inadmisible que es hacer más preguntas, con el riesgo de ser anatematizado por el atrevimiento de las respuestas. Agustín, quien formula, de un modo concluyente, la doctrina de la creación a partir de la nada frente a la concepción dualista de la materia, da, sin embargo, un paso más. Pregunta por la

razón de esta creación: *Cur creavit caelum et terram*. Pero la pregunta no ha sido planteada para que se reciba una respuesta, sino directamente para desacreditar el hecho de que se siga preguntando o para referirse a un patrón de comportamiento que es siempre el mismo: *Quia voluit*. Este tipo peculiar de negativa, que sustituye, en la divinidad, la razón por la voluntad, tuvo las más graves consecuencias y el desarrollo más fatal para la racionalidad dogmática. Un Dios que puede lo que quiere querrá lo que pueda. Al final, habrá un universo infinito, que no es sino Él mismo o una repetición de sí mismo.

Frases de este género, como la del ángel de la anunciación de María en Lucas o la otra sobre la razón de la creación en Agustín, representan una exclusión pura y dura de cualquier licencia narrativa. Representan ya la consumación del dogma, aunque éste sea definido con posterioridad, y, al mismo tiempo, contienen los gérmenes de su destrucción.

La frase de que, al principio, Dios creó el cielo y la tierra ha cobrado, en la historia de su uso, la respetable cualidad de ser insondable. Y, de hecho, no entendemos una sola palabra de ello. No hay en esta frase nada que nos pueda hacer al mundo más comprensible o explicable. No es éste el sitio para investigar en qué consiste, pues, su incuestionable y particular efectividad, que podríamos compendiar calificándola de una producción de confianza en el mundo. De momento, de lo que aquí se trata es de considerar la frase como una exclusión y bloqueo de toda clase de historia; no debemos pensar que aquí se nos proporciona una vista de un acontecimiento desconocido y misterioso.

Pero si esto fuera así, si la función de la frase fuera dar expresión a una exigencia y a un desafío, nos podríamos preguntar si tendríamos que vérmolas aquí con una voluntad de ocultación extrema, que busca nuestra postración. Presento una variante que aclara esta consideración. Se trata de una frase del sistema gnóstico de Basilides que guarda una correspondencia con aquella, según el relato de Hipólito: «Y así, el Dios inexistente creó el mundo inexistente a partir de lo inexistente, produciendo un grano que contenía dentro la semilla del mundo».⁴⁰ Esta sola frase traspasa, con su cúmulo de negaciones, los límites de lo que podría ser una sugestión de inteligibilidad dogmática; demuestra la insuficiencia del principio en que se basa, perdiendo, en este juego, la ventaja que podía llevar con la *creatio ex nihilo*. Si hubiera que clasificar la primera parte de la frase, la podríamos atribuir a una forma de decir mística. Pero, al mismo tiempo,

40. Hipólito, *Refutatio*, VII, 21, según W. Völker, *Quellen zur Geschichte der christlichen Gnosis*, Tübinga, 1932, pág. 47.

documenta lo insostenible que es el lenguaje de una teología negativa y su función de sometimiento, cuando, inesperadamente, cambia de orientación y recurre a una metáfora que parece revelar, en su trasfondo, el arranque de una historia o una historia entera. La oración subordinada que sigue, como segunda parte de la frase, retira la paradoja anterior, aquella voladura de toda intención a base de negaciones, suavizando la estricta prohibición de imágenes y proporcionando un prototipo orientativo, ciertamente primitivo, pero con el que estamos familiarizados, difundido en los mitos de todo el mundo: el mundo mismo nace como aquello que nace en él, del huevo o de la semilla.

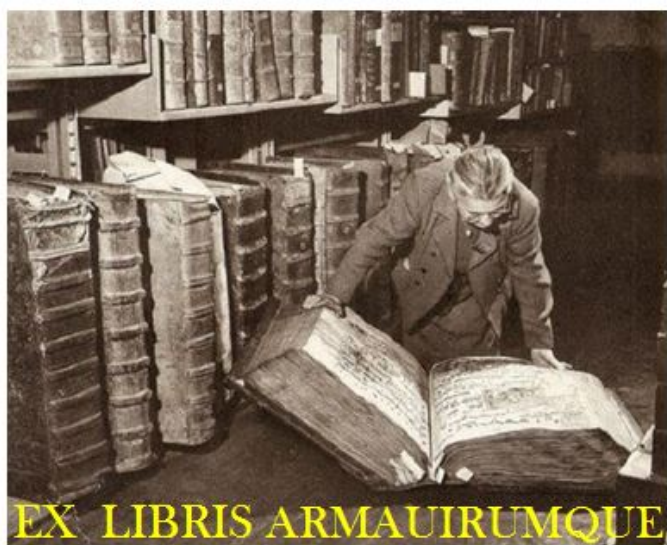
Es fácil seguir desarrollando esta implicación mítica. Se podría hablar acerca del suelo donde cae el grano, del agua que lo alimenta y del sol que lo calienta. En cambio, la primera parte de la frase no es susceptible de continuación. ¿Qué otra cosa se va a decir? No hay Dios, no hay mundo y aquello a partir de lo cual ha sido hecho es, igualmente, o aún más que lo otro, nada. Si se pretendiera hacer de ello una muestra de negaciones propia del platonismo tardío no tendríamos más que compararlo con la plasticidad del mito platónico del Demiurgo, esbozado para que se transparente cómo ha sido la construcción del universo.

La frase sacada del informe sobre Basilides es algo así como la metáfora formal de lo que es el procedimiento de producción de un sistema gnóstico: primero, realiza, de un modo complicado, una iconoclastia conceptual, para inmediatamente después despreciar esa destrucción y prohibición de imágenes, haciéndolo extensivo a lo que acaba de decir. Para ello, se ha de restaurar la pluralidad de poderes, que es lo que pone en marcha la narración de una historia. Desde una perspectiva dogmática, se ofrece lo único y definitivo; pero sobre algo así no pueden narrarse historias, salvo, a lo sumo, la de cómo ha dejado de ser lo único. El dilema de la historia de los dogmas cristianos radica en que se define como trino a un Dios de cuya propia pluralidad no está permitido sacar ninguna licencia mítica.

Por mucho que la generación del Hijo y la espiración del Espíritu Santo puedan representar una serie de vínculos con predicados bíblicos de la dogmática trinitaria que rechazan toda idea de subordinación entre las tres Personas divinas diluidos en un lenguaje metafórico, lo cierto es que el Dios trinitario cada vez se parece más al *motor immobilis* aristotélico: incrementa su autarquía hasta hacer de ella su más pura realidad, donde incluso pensar no es más que un acto de pensarse a sí mismo. Las hipótesis trinitarias siguen siendo proce-

sos de pura interioridad y, a causa de la identidad de naturaleza de las tres personas —que tienen, por tanto, el mismo peso— tampoco se puede relatar ninguna historia acerca de cómo se ha llegado a esa generación y espiración. El dogma enseguida hace entrar en razón, de nuevo, a la necesidad mítica que él mismo despierta.

Qué poco casual es esta labilidad de fronteras entre el dogma y el mito lo muestra la concepción rabínica de la relación interna de la divinidad consigo misma, que no permite, aquí, más hipóstasis: Dios se pide a sí mismo que su gracia venza sobre su rigor.⁴¹ Por hermoso que pueda ser este pensamiento, pone en relación, en vez de figuras que actúan, los propios atributos de la divinidad: la justicia y la compasión. ¿Qué iba, si no, a significar que Dios se pide a sí mismo? No se ha construido la historia porque, por su función, no es más que una historia de rechazo, una obstaculización del mito, contemporizando un poco con él.



41. E. Stauffer, artículo *theós* en *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, vol. III, pág. 111. El fundamento de este pensamiento podría ser la exégesis rabínica de los dos nombres bíblicos de Dios, Elohim (de la raíz *El* = Poder), basado en la justicia, y Yahvé, que hace referencia a la compasión divina (véase *ibid.*, III, pág. 91 A. y pág. 113).

CAPÍTULO IV

PONER TÉRMINO AL MITO

Todavía una historia más, y luego
alardearé de esto y de lo otro.

STENDHAL, *Henry Brulard*

En su libro sobre mitología, Fontenelle ha expresado la sorpresa del ilustrado ante el hecho de que los mitos de los griegos todavía no hayan desaparecido de la faz de la tierra. Tanto la religión como la razón se habían deshabituado a ellos, pero la poesía y la pintura les habrían ayudado a sobrevivir. Habían sabido hacerse indispensables a éstas.¹ Esta constatación es aducida como una contribución a la historia de los errores humanos. Formaba parte del programa escolar de los cartesianos el apartar de la cabeza de la gente, junto con el conjunto de prejuicios, también éste. La fuerza vital de los mitos tuvo que parecer tanto más incomprensible porque la explicación de la tozudez

1. Fontenelle, *L'origine des fables* (1724), edición a cargo de J. R. Carré, pág. 35: «La religion et le bon sens nous ont désabusés des fables des Grecs; mais elles se maintiennent encore parmi nous par le moyen de la poésie et de la peinture, aux-quelles il semble qu'elles aient trouvé le secret de se rendre nécessaires». Si queremos indicar de dónde vino la más acérrima resistencia contra el Tratado mitológico de Fontenelle mencionaremos, aparte de la *Scienza Nuova*, de Vico, de casi la misma época, sobre todo el Diario de viaje de Herder, de 1769: «Propiamente, no se puede hacer gran cosa para destruir lo meramente fabuloso de la mitología; bajo esa apariencia, presentándola como superstición, mentira, prejuicio, nos resulta insufrible. Pero estudiada en sus fundamentos y consecuencias, como poesía, como arte, como modo de pensar de una nación, como fenómeno del espíritu humano ¡es grande, divina, instructiva!». Añadamos, es cierto, que Schiller se oponía a la preferencia que Herder mostraba por la mitología nórdica, más que por la helénica, aludiendo a la «supremacía de la prosa en la situación actual en su conjunto» y pidiendo, para el espíritu poético, la «separación más estricta», cuyo presupuesto es que éste «se haga su propio mundo y, gracias a los mitos griegos, siga emparentado con aquella época lejana, extraña e ideal» (Schiller a Herder, 4 de noviembre de 1795).

de los prejuicios no había podido afectarla lo más mínimo, manteniéndose vivos, pese a la existencia de un saber mejor, con sus lisonjas de la naturaleza humana y de su posición en el mundo. Fontenelle no sólo veía una relación de mutua exclusión entre la nueva ciencia de la naturaleza y los antiguos mitos; también estaba inclinado a pensar que, con una presentación conveniente, la ciencia podría cubrir la vacante que quedaría libre, gracias a esa crítica de los mitos, en el conjunto de las necesidades. Algo así como sus *Entretiens sur la pluralité des mondes* [*Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos*] era lo que él, probablemente, proponía como compensación por todas las bellezas de la tradición perdidas, a cuya destrucción él mismo había colaborado tan exitosamente con su *Histoire des oracles*, aparecida ese mismo año. A partir de este pensamiento fundamental de «cambio de papeles», Fontenelle acuñó, para la Ilustración —que no tenía presente, en absoluto, la mala intención que aquél había abrigado—, el tipo literario de conversación didáctica.²

En la leyenda del enmudecimiento de los antiguos oráculos en el momento del nacimiento de Cristo no ve Fontenelle más que una pequeña muestra del repertorio de engaños sacerdotales. Dado que tiene un adversario a quien no le es indiferente la verdad de la historia, tampoco le es a él lo suficientemente indiferente la cuestión de la verdad como para poder gozar de la simple belleza de esa invención y ver, al mismo tiempo, satisfecha, mediante la mera forma de la simultaneidad, la necesidad elemental de significación que tiene la historia. Con todo, Fontenelle vacila un poco ante las últimas consecuencias de la crítica, que apunta, indirectamente, al cristianismo. Cuando el jesuita Baltus, destinatario de su panfleto, le contesta, no lee el libelo de aquél hasta el final para no caer en la tentación de una contrarréplica. Y escribe a Leclerc que, en vez de continuar la polémica, preferiría que hubiera sido el diablo el profeta de los oráculos, que, por esta razón, tuvieron que enmudecer cuando Dios hizo su aparición en el mundo, y esto es lo que quiere el jesuita.³

Fontenelle comparte con el adversario un supuesto que es el que da un valor polémico a aquel suceso legendario; pone a los mitos y

2. Se ha acercado a este pensamiento del «cambio de papeles» J. R. Carré, *La Philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison*, París, 1932, pág. 674: «Fontenelle a compris que les préjugés, détruits par la critique, renaissent irrésistiblement, si rien ne vient remplir la place, assurer le fonction vitale, qui était la leur, en dépit de leur stupidité. Il s'est donc employé de son mieux à substituer un équivalent de sa façon à toutes les idées qu'il prétendait ruiner».

3. Fontenelle, *L'Histoire des oracles* (1686), edición a cargo de L. Maigron, págs. f-g.

los oráculos paganos en el mismo nivel que las verdades beligerantes, las afirmaciones históricas o contenidos equivalentes de alguna otra «creencia», para, a continuación, emprenderla a golpes con tal pretensión, acertando, indirectamente, a la parte contraria, que comparte esa misma comparación. Por consiguiente, tampoco entiende por qué sigue habiendo esa reserva de mitos en la poesía y en las artes plásticas contemporáneas; casi lo toma como un truco de que se sirven sus contenidos para autoafirmarse, pues le parece un misterio incomprensible el que se hagan tan indispensables. Para él, sigue siendo inaccesible por qué el creer que uno está seguro de la «falsedad» de los mitos no basta para tomar distancia de ellos. En ellos mismos el tomar distancia se presenta como un valor «significativo», por lo que se ofrecen a la recepción estética, apareciendo, finalmente, como algo determinado por esa propia recepción. Goethe dirá: «La mitología griega, que es, por lo demás, un embrollo, ha de ser vista sólo como el desarrollo de una serie de posibles motivos artísticos subyacentes a un objeto».⁴

Una relación competitiva entre el mito del «prejuicio» y la nueva ciencia presupone, necesariamente, una concepción etiológica de los mitologemas. Por ello, como secretario de la Academia de las Ciencias de París, Fontenelle pudo ver en la aclaración de la naturaleza de la «piedra de rayo»* un triunfo de «la» Ilustración. Tenía ante sí algo así como una «convicción» en toda su materialidad, en relación con el origen de este hallazgo, que él veía situado en el mismo frente que otros objetos de los que era consciente, de manera que todos estos otros parecían haber sido afectados, como aquél, por el nuevo descubrimiento. La explicación de la naturaleza del arco iris podía ser tomada como una refutación de la función del mito bíblico sólo si este último era considerado, exclusivamente, desde la perspectiva de una necesidad de explicación racional, ignorando el carácter institucional de su función apotropeica —tutelar—, frente a las viejas angustias despertadas por las tempestades e inundaciones.

El texto bíblico nos hace reconocer que el Dios del terrible diluvio quería establecer una señal de su distanciamiento definitivo respecto a todo aquello y de que era posible tener confianza en la marcha del mundo, cuando se dijo a sí mismo, dejando hablar al corazón: «No

4. Goethe a Riemer, principios de agosto de 1809, en *Werke, op. cit.*, vol. XXII, pág. 566.

* Hacha de piedra pulimentada, que el vulgo cree procedente de la caída de un rayo. (*N. del t.*)

quiero volver a maldecir el campo sembrado a causa del hombre; porque lo que genera su corazón sea, desde la juventud, malo, no quiero Yo volver a golpear, como ahora hice, a todo lo viviente». A los escapados del diluvio les dio una primera prueba de las consecuencias de los contratos y alianzas que, en el futuro, iban a determinar el trato dispensado a su pueblo: «Éste es el signo de la Alianza establecida por mí entre vosotros y Yo y todo lo viviente, por todas las generaciones: os doy mi arco en las nubes, él será el signo de la Alianza entre Yo y la tierra». No se podrá decir que esto es una «explicación» del arco iris, que ha podido ser rápidamente sustituida, en un estadio superior del saber científico, por una teoría física. La teoría sólo ha conseguido que este fenómeno, cuya naturaleza ahora ha sido científicamente calada, haya perdido la «significación» que antes tenía para el hombre.

No se trata de andarse lamentando por esa pérdida, pero sí, probablemente, de cuestionar el mito histórico del oscurantismo, del que la razón se habría despertado sólo con la iluminación de la concepción científica de las cosas. Disfrutamos de que el paisajista romántico haya recuperado para otra clase de experiencia el arco iris, sacándolo de la insignificancia en que le había dejado la explicación de su naturaleza. El mantenimiento del fenómeno en un plano de narratividad o iconicidad no ha sido hecho superfluo por ninguna lucidez de índole teórica, cosa que se desprende, con la mayor claridad, de la escritura de la historia: seguir haciendo comprensible la totalidad en la pregnancia del acontecimiento, sin que quede borrada entre una nube de hechos y factores históricos, continuará revelándose, una y otra vez, como una tarea importante del historiador, incluso mucho tiempo después de que haya sido afirmado y reafirmado lo contrario.

Si la historia puede aparecer como lo factible y lo hecho, en sus grandes acontecimientos, con proclamas de tesis y coronaciones, la recepción toma el mito precisamente como lo no factible, lo que no tiene un comienzo imaginable. Tan seguro como es que los mitos han sido inventados —aunque no conozcamos quién los ha inventado y en qué momento—, el desconocimiento de estas circunstancias se convierte en un indicio de que ellos, de suyo, están integrados en lo más primitivo y que todo lo que sabemos de ellos constituye ya algo mítico disuelto en su recepción. Para seguir ocupándonos del tema de la elaboración del mito y percibiéndolo como lo excitante del esfuerzo hecho con un material cuya dureza y capacidad de resistencia habrá tenido unos orígenes que no alcanzamos a ver, debe-

mos haber dejado ya a nuestras espaldas el trabajo del propio mito consigo mismo. El concepto límite de ese trabajo del mito podría ser lo que yo he denominado absolutismo de la realidad; el concepto límite de la posterior elaboración del mito consistiría en llevarlo a su punto final, atreviéndose a hacer la deformación más extrema del mismo, que apenas si deja ya —o casi ya no deja— reconocer su forma genuina. Para la teoría de la recepción, esto sería la ficción de un último mito, un mito, por tanto, que agota y desgasta las posibilidades de su forma.

Para que esto no quede en puro enigma, añado que un último mito así podría haber sido el mito fundamental del idealismo alemán. Acaso llame más la atención si yo lo introduzco aquí con las palabras con las que Schiller se lo presentó a Goethe. Lo que él transmite, en «una» sola frase, desde Jena a Weimar, es una versión abreviada e irónica de las primeras proclamas de Fichte al ocupar su cátedra de Jena —y, podríamos agregar, sólo tres años después de su encuentro con Kant—: «¡Para él, el mundo no es más que una pelota que el Yo ha arrojado y que recoge de nuevo mediante la reflexión!».⁵ ¿Cómo es posible que, en mitad del triunfo de la época moderna, con su programa de destrucción científica de todos los mitos, surja un último —o, al menos, considerado último— mito fundamental?

El último mito era la consecuencia de la última duda. Descartes había introducido el experimento conceptual del *genius malignus* un poco a desgana, y no sin una presión histórica, pero lo hizo teniendo la seguridad de poderlo atajar con el concepto del *ens perfectissimum*, como una instancia garantizadora capaz de ser demostrada. Ya Leibniz había aducido que ningún argumento podía servir de ayuda con una duda de esa radicalidad y, luego, la prueba que hace Kant de la imposibilidad de toda clase de demostración de la existencia de Dios dejaba operante, con todo su carácter subversivo y en toda su desnudez, el aguijón de aquella duda. Sólo había una vía para alejar del mundo a este monstruo, el último de sus monstruos: haciendo del propio sujeto cognoscente la instancia responsable del objeto conocido por él. De manera que el mito final del idealismo representa una constatación del distanciamiento respecto a un terror ahora sólo mental y que sólo afectaba, en profundidad, al sujeto teórico, pues ser engañado completamente y en todo no es algo que tenga que sacudir al

5. Schiller a Goethe, 28 de octubre de 1794, en *Briefe an Goethe*, op. cit., vol. I, pág. 172. Schiller añade: «Según esto, hubiera podido muy bien declarar su divinidad, como nosotros, hace poco, esperábamos».

sujeto del mundo de la vida mientras pueda estar seguro de no despertar jamás, desde la frondosidad de la realidad, vuelta hacia él como una pelota, a otra realidad desconocida.

El malvado demonio de la duda cartesiana es, desde el punto de vista del mito fundamental del idealismo, el monstruo de un mundo pasado, de horrores definitivamente superados. En la filosofía de la historia correspondiente, para la cual el pasado queda establecido como algo definitivamente desaparecido, el primitivo mundo mítico ha sido necesario para un futuro del que puede y debe suponerse que ya se ha convertido en presente. El demonio epistemológico introducido por Descartes debía tener la capacidad de hacer algo que ya se les atribuya a los dioses griegos y que era la parte que les cabía en la tragedia: el encegucimiento. No obstante, esa mala estrella había sido parcial, es decir, en aquella maraña de poderes repartidos siempre era posible quebrantarla con el favor de algún otro dios. En el mito no acaece algo total y definitivo, características que son producto de la abstracción dogmática. Por eso, al mito fundamental del idealismo le corresponde una determinada filosofía de la historia, la cual es un compendio del hecho de que el mismo Dios no pueda hacerlo todo de una sola vez, ni siquiera para sí mismo. La filosofía de la historia hace, de nuevo, de «la» historia «una» historia en torno al Sujeto primigenio, que juega, que se aventura, que crea imágenes. No puede ya tratarse de aquel Ser perfecto a cuya vera Descartes había buscado la garantía para la accesibilidad cognoscitiva del mundo, pues de un Ser así no puede haber historia; según la definición clásica de su eternidad, es todo en el presente. Si el Sujeto absoluto sólo encuentra acceso hacia sí mismo mediante un rodeo a través del tiempo, su historia no topa contra él como algo extraño, no puede angustiarlo ni alienarlo, sino que ingresa, como hecha por él mismo, en el horizonte de su experiencia. Y tal experiencia, en sentido estricto, es, esencialmente, una experiencia estética.

Schopenhauer, que se había inscrito en el semestre de invierno de 1811-1812 para seguir el curso dictado por Fichte, anota en el margen de su cuaderno: «Intento explicarme cómo ha podido desarrollarse toda esta leyendezuela en el cerebro de Fichte».⁶ Y la explicación que se da él apunta a que Fichte ha debido entender mal la doctrina de Kant, inducido a ello acaso por el carácter incompleto de la misma. Frente a la afirmación fichteana de ese hecho primitivo de un

6. Schopenhauer, *Handschriftlicher Nachlass*, edición a cargo de A. Hübscher, vol. II, pág. 60.

Ser que se contempla a sí mismo, Schopenhauer objeta que, si bien el yo puede ser contemplativo, nunca podrá ser él mismo el objeto de la contemplación. Una figura fundamental de la *Doctrina de la ciencia* fichteana consistiría en el hecho de que el «ser» no puede ser experimentado de un modo distinto a como él mismo se comunica y se da a entender. A lo que Schopenhauer replica: «¿No es ya una desfachatez pretender que la narración de una cosa de la que ningún hombre sabe nada haya de ser atestiguada por el hecho de que ella venga de uno mismo? Así es como gente pícara ha podido vender en Europa fincas que se dan por existentes en América, después de mostrar sus planos, supuestamente confeccionados allí mismo».⁷

Ahora bien, la descripción de la reflexividad absoluta como contemplación no sirve sino de empuje hacia un movimiento sin el cual no podría aparecer, en una filosofía, algo que ha de aparecer necesariamente en ella: la insatisfacción del sujeto consigo mismo como presupuesto de una disposición hacia el mundo. Tres años después descubre ya Schopenhauer la ventaja incalculable que el sujeto idealista obtiene del hecho de que no necesite dejarse aterrorizar por la experiencia mundana de la pérdida en un espacio y en un tiempo infinitos: en la reflexión sobre mí mismo, como sujeto del conocimiento, me doy cuenta de que «los mundos son representación mía, es decir, que yo soy el sujeto eterno, el portador de ese universo, cuyo ser, en su totalidad, no es sino una relación conmigo mismo». En este conocimiento se resume todo el sentimiento de sublimidad en donde queda disuelto el estremecimiento que acompaña a la experiencia del mundo cuando se pone la mirada en los milenios y en «los innumerables mundos del firmamento. ¿Dónde está ya el estremecimiento, dónde la angustia? Yo soy, y ninguna otra cosa, el mundo descansa apoyado en mí, en el sosiego que dimana de mí: ¡cómo me va asustar, cómo me va a desencajar su grandeza, que no es sino la medida de mi propia grandeza, en un proceso de superación continua!».⁸ Lo cual quiere decir: se narra una historia acerca del mundo y del sujeto de sus objetos que excluye, de raíz, el absolutismo de la realidad. Se trata de una historia indemostrable, de una historia sin testigos, pero de una historia con la más alta cualidad que los filósofos hayan podido ofrecer: la irrefutabilidad. Si hay algo de peso contra esto, sería el propio testimonio del presuntamente favorecido por ella, al que esa seguridad de que el mundo, como criatura suya que es, le es benévolo se le hace increíble:

7. *Ibid.*, vol. II, pág. 85.

8. *Ibid.*, vol. I, pág. 209.

en sus propias creaciones jamás ha experimentado con claridad que la autoría garantice la servicialidad.

Si al mito fundamental del idealismo se le tiene que seguir dando —con la conciencia de que es insuperable— la forma de un mito hecho a base de nombres abstractos, lo principal de ésta consistirá en representar la autogénesis, la autocreación del sujeto. Así es como el sujeto continúa manteniendo a su disposición la condición primordial de toda posibilidad de realidad, como si no quisiera dejarse sorprender por la cualidad de lo real, ni siquiera por el hecho de que haya, sencillamente, algo y no, más bien, nada. Esto podría ser descrito como la dominación absoluta del deseo, del principio de placer, en el otro extremo de una historia que tiene que haber comenzado con el dominio absoluto de la realidad, del principio de realidad. De ahí la constatación, al principio deprimente, pero transformable, más tarde, en algo positivo, de que la imaginación creativa y la neurótica están íntimamente emparentadas. Ambas se han zafado del dominio del principio de realidad.

El conflicto más profundo que puede tener consigo mismo el sujeto que reflexiona sobre sus raíces absolutas es la constatación de su contingencia en el mundo, la constatación de que no es necesario. Puede que los conflictos con el padre o la madre encontrados por el psicoanálisis y redescubiertos en el mito no sean sino la cara de un conflicto más hondo, consistente en el hecho de que un sujeto surja como resultado de un proceso físico, no experimentando, por ello, nada referente a su autoconstitución, que él infiere, más bien, a partir de la posesión de la única evidencia absoluta del *cogito ergo sum* como algo heterogéneo. Por el informe de un análisis de Otto Rank sabemos cómo sería la formulación más precisa de este dilema: «Usted quería crearse a sí mismo, no haber nacido de padres humanos [...]. Ha intentado vivir su vida como un mito. Ha realizado, así, todo lo que soñó o se representó. Genera mitos».⁹ El neurótico se apresta a sacar de las constelaciones y dependencias que le son molestas una serie de deseos que siguen simulando, posteriormente, que pueden cambiar algo en lo fáctico. Y, entre ellos, se cuenta el deseo de haberse creado a sí mismo. Queda escenificado como si, realmente, se hubiera realizado.

El deseo de una autenticidad absoluta ha sido también expresado, sistemáticamente, en el centro mismo del existencialismo. Deyección, facticidad constituyen términos abstractos empleados para expresar

9. Anaïs Nin, *Tagebücher 1931-1934*, trad. al. en Hamburgo, 1968, pág. 276 y sigs. (trad. cast.: *Diario: 1931-1934*, 2ª ed., Barcelona, Plaza & Janés, 1990).

el simple hecho de que el ser humano, en contra de su deseo de haberse dado a sí mismo la existencia y las condiciones de la misma, se topa con ella como algo generado por las vías más prosaicas de la naturaleza, teniendo que definirse a sí mismo en un autoproyecto que se enfrenta a los presupuestos naturales. No significa otra cosa la inversión del axioma escolástico —de que la existencia sigue a la esencia—, inversión que hace que la esencia resulte sólo a partir de la existencia. Esta posición se nos aparece, posteriormente, como la última resistencia ante la avasalladora suposición de que hemos sido hechos por otros, como un esfuerzo desesperado por oponernos a esto o hacer como si no hubiera ocurrido. Podemos barruntar que el núcleo de la autocreación desemboca, una y otra vez, en una transacción autorrepresentativa de índole estética. El deseo de no ser como uno es sólo se puede cumplir en un ámbito estético. Ya para el dios de Plotino era la autogeneración una metáfora, que quería hacer de la existencia una pura consecuencia de la esencia, superar el platónico *khōrismós** en el principio supremo y presentar al ser como un compendio de voluntad. Pero esto se ha convertido también en la forma de determinar el objeto estético. Éste, a contracorriente de todo lo fáctico, es la identidad del concepto y el fenómeno o, dicho de otro modo: la infalibilidad del deseo como ser.

La caracterización de un mito como una última, pura e insuperable representación de su «forma» es el mayor atractivo del trato con lo mítico, pero sin evidencia alguna de que sea su estadio definitivo. En lo mítico, el principio y el fin son simétricos también por el hecho de que ambos se escapan a toda demostración. El mito siempre se ha trasvasado a su recepción y permanece en ella, por muy violenta que haya sido la ruptura de sus vínculos y el establecimiento de su forma final. Si el mito únicamente se nos presenta en la modalidad de su propia recepción, no existe ningún privilegio a favor de determinadas versiones, presuntamente más originarias o definitivas. Lévi-Strauss propuso que un mitologema se definiera por el conjunto de sus distintas versiones. Según esto, tanto Freud como Sófocles tendrían que ser vistos como «fuentes» del material edípico. Todas las variantes tendrían derecho a la misma seriedad mitológica.¹⁰ La consecuencia más importante de

* En Platón *separación*, por ejemplo del alma respecto al cuerpo. (*N. del t.*)

10. *Anthropologie structurale*, París, 1958 (trad. al., Fráncfort, 1967, págs. 238-241; trad. cast.: *Antropología estructural*, 4ª impresión, Barcelona, Paidós, 1995). Este pensamiento fundamental de que el interés del mito no nos lleva ni a la construcción de un mito originario ni a una comparación entre mitos, sino a la «suma total de sus dis-

esta tesis fundamental es el abandono, en el caso de la mitología, de una «historia de los efectos» en sentido estricto. Se abandona la búsqueda del condicionamiento del nexo «causal» en una serie de contactos en el ámbito espacial y temporal. Más que una extendida receptividad, lo que se presupone es una continua productividad. La hipótesis de fondo es que cada uno de los mitologemas con significación, surgidos de ese yacimiento constante de la naturaleza humana, podría convertirse, en cualquier momento, en algo contagioso. Incluso allí donde la recepción es demostrable se puede presuponer que su disposición no es diferenciable de la disposición a una auténtica autoría.

El material etnológico de culturas muy distantes entre sí favorece tal suposición. Si, con todo, yo no la comparto es por temor a caer en un inevitable platonismo que, a consecuencia de ese abandono de los mecanismos de mediación, no habría más remedio que admitir, a la postre, en cada tradición. Y entonces, el concepto de tradición debilitaría el concepto de historia, siendo explicado, al fin y al cabo, con lo que hay en una especie de *black box*, que se presenta, ciertamente, distribuido a través del tiempo, pero tan lejos de ser afectado por su posición en el tiempo como las ideas platónicas por lo fenoménico. Pero sólo la determinación del antes y después da importancia al hecho de que Apolo, originariamente un dios «destructor», se convierta después en un dios luminoso y benévolo, de que Hefesto, una divinidad de los horrores del fuego, se trueque en un mecenas de las habilidades artísticas, o de que Zeus, el antiguo dios de las tormentas, pase a ser el ordenador del cosmos, y algo similar ocurre también con otros dioses, que, con el tiempo, cambian sus características.

Pero al agarrarnos al concepto y a los procedimientos de la recepción e incluso a su posición exclusiva en la mitología no hemos dejado de lado, por ello, el valor de la tesis fundamental de Lévi-Strauss. Sigue en pie que todas las versiones son elementos constitutivos de un mismo mito; sólo que la irrelevancia de su ubicación en el tiempo frente a la sincronicidad ideal de su distribución en el espacio se trueca, para nosotros, en una preferencia por su forma de ordenación temporal, pues ésta nos suministra todas las indicaciones para ver la participación que tienen las variantes en la extracción de todo un potencial que, sin la diferenciación lograda por los

tintas versiones e interpretaciones» lo ha expresado Kurt von Fritz en su estudio sobre Pandora, Prometeo y el mito de las Edades del mundo, aparecido por primera vez el año 1947, en *The Review of Religion*, XI, págs. 227-260.

enunciados históricos posteriores, configuradores y enriquecedores, no estaría aún explotado. Todo ello, para el etnólogo, es aportado por la variedad de las culturas, en la que el mitologema se genera y elabora; lo aporta, en un contexto tradicional como el europeo, aquello que nos hemos acostumbrado a llamar «historicidad». Se puede tildear, sin más, de imposible que un contenido dado de antemano se haya presentado o entendido del mismo modo en todo tiempo. La negación de esta imposibilidad es, a su vez, un supuesto de la forma de pensar dogmática.

Cuando Lévi-Strauss propone que se representen sobre una pila de hojas superpuestas todas las versiones relevantes de un mito, para transmitir así el núcleo del mismo, lo hace sin considerar el factor tiempo: todas las variantes son referidas a un mismo plano temporal indeterminado. No se trata ya de algo eternamente verdadero, pero sí de algo al que le es indiferente el transcurso y la ubicación temporal. Para una mitología filosófica, el material del mito, con ese endurecimiento especial adquirido en el transcurso de su historia, resulta instructivo ya por el hecho de poder sacar de su resistencia contra la orientación y el vigor de las fuerzas desfiguradoras y destructivas algunas conclusiones sobre los horizontes históricos desde los cuales éstas operan. No se hace, pues, objeto a la historia europea de ninguna preferencia axiológica si casi sólo y exclusivamente en ella puede representarse el desarrollo a lo largo de la tradición de algunos mitos. Teniendo en cuenta esta posibilidad, la sincronía ideal del etnólogo se nos aparece como una actitud de mera perplejidad ante los parámetros temporales a aplicar. Su concepto de tiempo está caracterizado por la estructura de la superposición, y la pertenencia de todas las variantes a un mismo mito ya no se revela, si se lo ve así, como algo que pida ese estado de cosas, sino como una forma racionalizada de arreglo en una situación donde se carece, meramente, de datos fácticos. La inaccesibilidad de lo más hondo del tiempo se traduce —gracias a una pirueta no rara en el ámbito profesional— en el triunfo de una determinada aportación en el plano cognoscitivo. Evita, como tal, la tesis de *los círculos culturales** sobre una tradición constante —en vez de una *disposición* constante —

* *Kulturkreis*, en alemán, teoría etnológica desarrollada por Gräbner y Schmidt a principios del siglo xx, que creía que se había desarrollado una serie limitada de *círculos culturales* en tiempos y lugares diferentes y que todas las culturas, antiguas y modernas, son resultado de la difusión de un grupo de rasgos culturales surgidos en torno a esos *centros*. (N. del t.)

que parte de un hipocentro difusor espacial y temporal ya culturalmente evolucionado.

En contra de esta teoría puede aducirse el hecho de que la datación de los movimientos migratorios y las diferenciaciones de índole física han tenido que ser atrasadas cada vez más a una fase anterior y, en consecuencia, una teoría que requiere, como ésta, una común conformación cultural durante mucho tiempo cada vez tiene más dificultades en encontrar su lugar en el esquema temporal de la historia primitiva. Y tampoco parece confirmarse su necesaria hipótesis adicional, de que los elementos de una comunidad primitiva tendrían que ser hallados precisamente allí donde los movimientos migratorios llevaron a callejones sin salida y a espacios aislados, como un medio de defensa ante influjos posteriores y de conservación de lo arcaico. De todos modos, esta teoría sobre la génesis de la cultura se hubiera visto lastrada con una hipótesis de constancia concerniente a la capacidad de tradición de las sociedades humanas tan exacerbada que, en su ahistoricidad, es equiparable a cualquier clase de estructuralismo. Además, si es verdad que todo estaba ya allí dispuesto anteriormente no queda, ciertamente, nada por explicar sobre el proceso de la tradición, pero sí, y mucho, acerca de la aparición de aquel repertorio original. No es casual que la teoría de los *círculos culturales* se haya entendido muy bien con la doctrina —seguida ya en la época romántica en relación con la mitología— sobre una revelación primitiva y los restos de la misma, que, sin saberlo, hemos seguido heredando. Esta extraña consumación de una teoría sobre la génesis cultural se asemeja al desplazamiento de todos los problemas a los comienzos de la historia de la humanidad: de nuevo se hace imprescindible el mito del paraíso.

Las grandes alternativas teóricas sólo nos interesan aquí porque, con su afán por llevar todo hasta el final, afectan también a la delimitación de lo que es la recepción. Este concepto de la recepción sigue siendo incomprensible si los mitos pertenecen al fondo común de la cultura humana como algo antropológicamente naturalizado o bien primitivamente determinado, y de cuya unidad ni hay ni puede haber historia alguna.

Si damos por supuesto que el problema principal de una mitología es, realmente, entender cómo los contenidos míticos se asemejan tanto en todos los sitios del mundo, entonces no puede ser de menos peso la circunstancia de que, sorprendentemente, también en la dimensión temporal, de un extremo al otro de la historia humana, permanezcan tan constantes. En el ámbito cultural no hay ninguna ley

de la inercia; por ello, hay que pedir también una explicación de ese hecho de que los contenidos culturales se mantengan a través del tiempo. Puede que lo morfológicamente parangonable en la difusión sincrónico-espacial de los mitologemas esté, incluso, en correspondencia con su capacidad de conservación en el transporte diacrónico.

Ése sería el caso cuando la estabilidad de los núcleos narrativos reside en una disposición a la recepción que no tendría tanto que ver con modelos prefigurados o innatos como con ese pequeño abanico de acciones, necesidades y situaciones humanas representadas mediante configuraciones míticas y que hacen aparecer a éstas, al menos en lo formal, como semejantes. Si equiparamos el valor de la ubicuidad espacial con el de la temporal nos veremos obligados a ver las condiciones de la recepción de lo mítico no como algo heterogéneo respecto a las condiciones de su surgimiento. Y, entonces, tendremos, al menos, que excluir o poner en duda las hipótesis sobre lo connatural del mito.

Aquí, como allí, tanto en sus coincidencias espaciales como temporales, el mito muestra a la humanidad ocupada en trabajar y en elaborar algo que la acosa, la desasosiega y no la deja parar. Lo podemos resumir de la forma más simple diciendo que el mundo no es transparente para el hombre, y éste ni siquiera lo es para sí mismo. Esto no quiere aún decir que la «explicación» de los fenómenos haya tenido siempre preferencia y que los mitos no hayan sido sino formas tempranas de perplejidad, a falta de otras teorías. Si hubieran sido expresión de una carencia en ciencia o de una explicación precientífica tendrían que haberse desvanecido por sí solos, a más tardar, cuando la ciencia llegó a una, cada vez mayor, capacidad de rendimiento. Ha ocurrido lo contrario. Nada ha sorprendido tanto a los ilustrados y les ha dejado en un estado mayor de incredulidad ante el fracaso de sus esfuerzos —que se suponía eran los definitivos— como la supervivencia de aquellas viejas y desdeñadas historias y el hecho de que el mito siguiera dando trabajo.

Esto supone estar familiarizado con aquello sobre lo que se realiza el trabajo no sólo en los que lo hacen, sino también entre los que han de mostrarse receptivos ante el mismo. Siempre se supone un público que pueda reaccionar ante los mecanismos de la recepción. El público ha de poder reconocer lo que ha sido conservado en el mito, lo que ha sido deformado o hecho casi incognoscible y, finalmente, lo sometido a una violenta inversión. Es fácil dejarse llevar y decir que esto es el típico presupuesto de un público de formación burguesa, e incluso humanista, o, en todo caso, literaria. Que esto no es

cierto se puede deducir del hecho, no difícilmente accesible, de que en los decenios en que ha tenido lugar una destrucción masiva de los elementos clásicos de la formación, sobre todo en Estados Unidos, pero también en Europa, el empleo y la variación de materias míticas en las artes literarias y plásticas ha aumentado de una forma insospechada. Como consecuencia de este fenómeno, muchos se han sentido motivados a ocuparse, como *hobby*, de la Antigüedad, teniendo un creciente éxito la bibliografía que la hace accesible.

No es la primera vez que se posa la mirada en el público de la recepción de los mitos. Ya Goethe, con motivo de la representación en el teatro de la Corte de Weimar de la obra *Ion*, de August Wilhelm Schlegel, no pudo sino señalar que lo recomendable sería enterarse antes en casa de las connotaciones de la obra, con la ayuda de un léxico mitológico y no esperar a que se le suministrase una explicación: «El mayor respeto que se puede mostrar al público es no tratarlo como a un populacho».¹¹ Por mucho que cambien los presupuestos de los llamados «clasicismos» y su posibilidad de realización, esta frase seguirá siendo verdadera. Tiene que ver con la aspiración del público a ser tomado, en el plano estético, en serio, y a esperar de él que, por sí mismo, «advierta y se dé cuenta de algo» y que no haya necesariamente que embutírselo, con maneras puramente didácticas, como algo trillado y masticado. Complacer al público no es lo mismo que determinar cómo se le ha de complacer.

Ya en la simple pronunciación de los nombres que aparecen en el mito el actor debería tener en cuenta, nos dice de nuevo Goethe, que son «nombres propios e importantes, y que conservan todo su sentido». Este sentido podría hacerse más claro incluso cuando la imaginación sólo se ve inducida a representarse «algo análogo» a lo que aquéllos, de hecho, se refieren.¹² Afirmación, ésta, muy digna de notar en relación con la función de los nombres míticos. La imaginación tiene aquí una posibilidad, aunque en ella no subyazca un saber concluyente. Vale, ya para los nombres, lo que ha de reivindicarse, con más razón, para las historias: pueden poseer una significación ya, de suyo, expresiva y en la cual pueden ser captados sin que haya que definir antes las condiciones que presidieron su formación. Esa estimulación de la imaginación puede ser interpretada de diversas formas; lo que sí hará es —por decirlo con la expresión más sencilla— tenerla ocupada.

11. *Weimarisches Hoftheater* (1802), en *Werke*, op. cit., vol. XIV, págs. 66 y sig.

12. *Regeln für den Schauspieler* (1803), § 27, *ibid.*, pág. 80.

Las posibilidades inagotables de la figura mítica se hacen patentes en su recepción, pero no en forma de una mera visualización de lo allí ya prefigurado. Se trata de una verdadera epigénesis.* No obstante, no puede ser pensada independientemente de un punto de partida constante, que para una tradición que depende de «fuentes» no puede ser otra cosa que el estadio final de una desconocida prehistoria oral que se ha resuelto en escritura. Incluso el enriquecimiento logrado con la recepción de esos materiales o con la adición de otros materiales afines hace referencia a vinculaciones incipientes y a la capacidad relacional de tal material. En el caso del Ulises de la *Divina Comedia*, hemos de suponer que, para Dante, Homero no era intocable y que, en su opinión, resultaba incomparablemente más convincente el no-retorno de Eneas —que desembocó en la fundación de Roma— y no aquella significación *circular* del camino hacia fuera de Ítaca y de regreso a Ítaca.

Si un mito debe ser llevado a su punto final porque sólo así puede demostrarse, de un modo convincente, qué es lo que significa aquello que le obliga a «finalizar», todo eso depende del potencial de significación desarrollado o generado en el curso de su recepción. En el ámbito de la estética o de la crítica de la época, nada ha sido tan estimulante como la prueba de fuerza hecha con el mitologema moderno del doctor Fausto.

En la «versión provisional» de la ópera, variable, sobre *Fausto* de Butor y Pousseur se hace un todo de lo que era, en Goethe, un preludio —*Vorspiel auf dem Theater*—. Sirve de estribillo el mandato ambiguo del director de teatro al compositor: «¡Esto ha de ser un Fausto!». Y, de hecho, no puede ser otra cosa; no porque esta figura estuviera predestinada a ser una fuente inagotable de inspiración, sino por su afinidad con la conciencia de toda una época. Sólo en ella pueden ser representadas y sometidas a confirmación las nuevas formas de una autoconciencia que o se ha dado ya o se dará. Haciendo, pues, un todo de ese preludio, aplazando indefinidamente la realización del propósito buscado —si bien se retrocede al escenario del teatro de guñol y del mercado, al de la «abominable vida y terrible final del doctor Faustus» en un ambiente mítico donde se juntan los «tormentos de Tántalo, el buitre de Prometeo y las rocas de Sísifo» e incluso las historias de Judith y Holofernes, Sansón y Dalila, David y Goliath—, pese a toda esa inmersión en los orígenes, se sigue estando en

* Recuérdese que, según esta teoría biológica, los rasgos de un ser vivo se modelan en el proceso de su desarrollo, sin estar *preformados* en el germen. (N. del t.)

el preludio, revelando lo inadmisible que es un Fausto así para un público que es considerado capaz de hacer su elección.

Respecto a la situación primitiva de corroboración de los cantos míticos se ha tenido que verificar, una y otra vez, que la decisión sobre las propuestas de los autores, sobre el progreso y el final de esa «pieza variable» está en los receptores. Si miramos con más atención, no podremos dejar de ver que una democracia estética, como ésta, no tiene casi nada que decidir. Se sugiere una anacrónica oralidad originaria, se finge lo incisivo de su éxito. ¿O habrá que decir que el público se convierte en cómplice de esa huida ante la tarea de hacer un Fausto, que él mismo impide que se lleve a realización? ¿Se debe mostrar que ningún público contemporáneo admite que se le crea capaz de este *Votre Faust* porque él mismo ha hecho ya imposible la aparición del mito de la modernidad? La libertad de elección del público es una ficción estética, que le ha pasado a él esa pelota de ser titular de la creatividad, convertida en algo no bien visto o pudorosamente callado. Henri Pousseur había transmitido a Michel Butor su deseo de que le hiciera el libreto de una ópera sobre Fausto que iba a ser representada en Bruselas. Nos podemos figurar que la respuesta fue recibida con una indiferencia inicial, una respuesta que, en el propio texto, es atribuida al amigo del compositor: «¿Un Fausto?... ¡Dios mío!... Pero, al fin y al cabo, por qué no?». ¹³ Y cuando el compositor vuelve a preguntar al director del teatro si ha de ser, realmente, un Fausto, recibe la respuesta de que así es: «Con todo, hemos de tener en cuenta el gusto y los deseos del público».

Todo eso sería impensable si el tema de Fausto no estuviera profundamente grabado en la conciencia de la época no sólo porque cualquier alusión a la materia es inmediatamente reconocida y celebrada con un «¡ajá!», sino también porque se puede esperar que cada transformación hará ver con más nitidez, como en un experimento, las fuerzas allí operantes que hacen su aparición a partir de la actualidad. El significado de ese medirse con el material fáustico ha sido prefigurado por una exuberante recepción de tres siglos, desde el primer *Faustbuch* y el *Fausto* de Marlowe. No sabríamos casi nada de la significación de la figura si ese trabajo de recepción no lo hubiera descubierto —o inventado— en ella. El peso de la recepción se hace presente, en la obra que nos ocupa, en el hecho de que el encargo no pueda ni cumplirse ni rechazarse. En uno de los argumentos de la obra es Gretchen-Maggy la que quiere seguir dando su conformidad

13. M. Butor, *Votre Faust*, en trad. al. de H. Scheffel, Múnich, 1964, pág. 14.

con el plan, aunque sólo bajo una condición: «No debe ser un Fausto». Cuando Faust-Henri no está de acuerdo, ella le dice, sin más, que ya no le ama. En un final imposible de elegir su amigo Richard contesta a una pregunta que le dirige el director del teatro sobre si quiere componer una ópera para él con una última palabra: «¡No!». Y entonces cae el telón.

Es como si se cumpliera el mandato de Madame de Staël de que nunca debería escribirse otro *Fausto*, y ella respondiese que los franceses no lo harían. No obstante, el *Fausto* más importante después del de Goethe ha sido escrito precisamente en Francia, antes de que Butor nos mostrara lo incumplible del encargo con su «¡No!» final.

No es paragonable con el gesto que pone Paul Valéry cuando nos comunica que cierto día de 1940 se sorprendió a sí mismo hablando, a la vez, con dos voces —la de Fausto y la de Mefistófeles—, y no hizo sino escribir lo que oía. En esta Introducción, dirigida tanto al lector crédulo como al malicioso, atisbamos que aquí no se trata de oponer lo último a lo penúltimo, sino que se busca un final a la medida de un comienzo que se remonta mucho tiempo atrás y que nunca podrá ser sobrepujado. Por un lado, la añadidura del posesivo en el *Mi Fausto* relativiza su aspiración a algo definitivo, a cambio de un alto grado de subjetividad, que encuentra también expresión en ese dejarlo en estado fragmentario; por otro lado, el cambio de los papeles de seductor y seducido entre Mefistófeles y Fausto es la intervención más radical, y aparentemente insuperable, que ha sido hecha en su configuración.

En lo concerniente a la relativización, sabemos, por un informe de August Wilhelm Schlegel sobre lo experimentado por el médico Zimmermann con Goethe en 1775, cuando, ante las preguntas de su visitante sobre su ya mal afamado *Fausto*, se limitó a vaciar encima de la mesa una bolsa llena de recortes de papel, diciendo: «Voilà mon Faust!».¹⁴ Nadie se ha preguntado gran cosa por el significado que podía tener ese saco con recortes de papel y el comentario de Goethe al respecto. Probablemente no quiso decir que había escrito el original de su *Urfaust* en pequeños recortes de papel y que los guardaba en una bolsa. Mucho más verosímil es que quiso confundir a Johann Georg Zimmermann con aquellos restos de páginas rotas de un ma-

14. A. W. Schlegel a A. Hayward, 31 de diciembre de 1832. Sobre esto, véase E. R. Curtius, «Goethes Aktenführung», en *Die Neue Rundschau*, 1951, págs. 110 y sig., el cual, basándose en la técnica de gestión de sus documentos empleada posteriormente por Goethe, domestica el gesto, típico del período de Sturm und Drang, de la escena.

nuscrito. En *Poesía y verdad* describirá Goethe en qué presupuestos de réplica de lo mismo con lo mismo se basaba su relación con Zimmermann.

El adjetivo posesivo, el artículo indeterminado y hasta el plural que acompañan, en ocasiones, al nombre de Fausto constituyen indicios lingüísticos de la existencia de una relativización y de una subjetivización. Ya en 1755 se menciona —en una carta de Moses Mendelssohn a Lessing— un proyecto de Fausto hecho por Lessing y que quedó en estado fragmentario. Durante su época de Hamburgo habla él de «mi segundo Fausto». Nuestra fuente más importante para ese Fausto perdido, el informe de Hauptmann de Blankenburg, usa el plural cuando asigna la reelaboración del primer proyecto a un tiempo «en que se anunciaban *Faustos* desde todos los rincones de Alemania». Tal como se le habría dicho, «con toda certeza», al informante, Lessing «sólo esperaba», para sacar su propia versión, «a que apareciesen los otros *Faustos*». El manuscrito se habría perdido después, en un transporte de Dresden a Wolfenbüttel.

Ese «esperar» la aparición de los otros Faustos acaso no sea más que un lenguaje hiperbólico, pues en 1775 topó, como se puede documentar, con el plan del *Fausto* de Goethe. Mientras Schubart nos transmite la noticia, en su *Deutsche Chronik auf das Jahr 1775*, de que Lessing había «tratado en Viena con la dirección del teatro sobre su excelente tragedia *Dr. Faust*», añadiendo, en una nota a pie de página, la cita del *Theater-Kalender auf das Jahr 1775*, de Reichard, «Goethe trabaja también en un doctor Fausto»,¹⁵ Lessing titubeaba, pues, con la vista puesta en Goethe. Esto confirma una manifestación hecha por el ilustrado berlinés Johann Jacob Engel a Döbbelin: Lessing seguramente sacará su *Doktor Faust* tan pronto Goethe salga con el suyo. Y Lessing habría añadido a este anuncio: «¡Que el diablo se lleve a mi *Faust*, pero yo quiero que G. [...] se lleve al suyo!».¹⁶ La pérdida de la pequeña caja donde iba el manuscrito, del que Engel asegura que iba a «ser la obra maestra de Lessing», ha ahorrado a la posteridad el tener que ocuparse de esa lucha de competencias.

El plural de Lessing es una exteriorización de fastidio, que casi quiere decir: demasiados Faustos. Por eso, Achim von Arnim, en su Prólogo, de 1818, a la traducción alemana del *Fausto* de Marlowe, acierta al constatar —apuntando a lo inagotable del tema— que «aún no han sido escritos suficientes Faustos», haciendo una reconversión

15. R. Daunicht (comp.), *Lessing im Gespräch*, Munich, 1971, n° 623.

16. *Lessing im Gespräch*, n° 668.

romántica de ese plural. Según atestigua una anotación de su Diario, escrita el 11 de junio de ese mismo año, Goethe leyó esa traducción y, con ello, recogió también el reto de aquellas palabras de Arnim. ¿Puede haber contribuido esto a que él quisiese dar a su *Fausto* el sello de lo definitivo? Sólo a partir de 1825 vuelve a ocuparse de aquel trabajo, calificado, en un apunte de su Diario datado el 11 de febrero de 1826, de una «continuación de la empresa principal», y que ya no le deja parar hasta 1831.

Esta última dedicación al *leit-motiv* fáustico habrá podido influir en el hecho de que, en 1824, un Goethe distinto acoplara el adjetivo posesivo al nombre de Fausto. La nota del 2 de octubre de 1824 dice, lacónicamente: «Heine procedente de Gotinga». El visitante le había venido con el ruego «de que se le concediese la suerte de estar con él algunos minutos». En la cumbre del Brocken le había asaltado el deseo de «peregrinar, en honor de Goethe, a Weimar» y, dicho y hecho, se encaminó a pie hacia allí.¹⁷ Una versión desmitificada de esa decisión tomada en el Brocken de hacer una peregrinación a Weimar dice otra cosa: «En otoño hice un viaje a pie hasta el Harz, que crucé en todas direcciones, visité el Brocken, y también a Goethe, a mi regreso por Weimar».¹⁸ Se había quedado horrorizado, «hasta lo más hondo de su alma», al ver, en toda su decrepitud humana, a aquel Olímpico desdentado; sólo «su ojo resplandecía, claro y brillante». Habría sentido el contraste de sus dos naturalezas, así como el desprecio hacia un hombre como aquél, que no minusvaloraba su propia vida ni quería entregarse obstinadamente a ninguna idea. Y, a partir de entonces, se sintió como inmerso «en una auténtica guerra contra Goethe y sus escritos».

No es el propio Heine quien nos habla de su declaración de guerra al poeta del *Fausto*. Pero ¿podía, realmente, Maximilian Heine dejarse llevar tanto por la fantasía en sus *Erinnerungen* —aparecidas ya en 1866, en la sospechosa *Gartenlaube*— como para atribuir, sin más, a su hermano este lacónico intercambio verbal con Goethe? Tras una introducción sin importancia y condescendiente, Goethe habría pre-

17. Heine a Goethe, Weimar, 1 de octubre de 1824, en *Briefe an Goethe*, edición a cargo de Mandelkow, vol. II, pág. 399.

18. Heine a Rudolf Christiani, Gotinga, 16 de mayo de 1825, en *Briefe*, edición a cargo de F. Hirth, vol. I, pág. 210. En la carta dirigida a Moses Moser, del 1 de julio de 1825, contrapone, antitéticamente, las naturalezas de ambos: allí, el *ser vital*, aquí el *visionario* (*ibid.*, pág. 216). En 1836, al final de la primera parte de su *Romantischen Schule*, Heine confesará que fue la envidia lo que le indujo a ponerse contra Goethe.

guntado, a bocajarro, a Heine: «¿En qué se ocupa usted ahora?». Y el joven poeta habría contestado rápidamente: «En un Fausto». A continuación, Goethe, perplejo, le siguió preguntando, esta vez con un tono mordaz, si no tenía otras cosas que hacer en Weimar.¹⁹ De ser esto inventado, su inventor no pudo ser sino el propio Heinrich Heine.

Detrás de lo manifestado a Goethe se escondía más de lo que éste pudo haber oído: la popularización del material que el Olímpico había acaparado para sí. Esta oculta suposición va más allá que aquel acto de dejar las secuencias en manos del público por parte de Butor y Pousseur. A favor de la autenticidad de las palabras de Heine está lo que dice, ese mismo año, 1824, en una conversación con Eduard Wedekind. Habían llegado al tema del *Fausto* de Goethe: «Yo pienso escribir también uno, no para rivalizar con Goethe, no, de ninguna manera; todos deberíamos escribir un Fausto».²⁰ Heine pensaba ya invertir la configuración del mismo, pues, según sus palabras, su *Fausto* debería «ser, exactamente, lo contrario del de Goethe». Este Fausto estaba siempre obrando, mandando cosas a Mefistófeles; él, en cambio, quería hacer de Mefistófeles el principio actuante, «seduciendo a Fausto y llevándole a realizar toda clase de diabluras». Claro que, entonces, ya no podría seguir siendo un principio negativo.

Lo que Heine considera exactamente lo contrario del *Fausto* goethiano nos hace medir la distancia que todavía hay entre este desafío hecho a Goethe y la intervención a la que Valéry somete, en 1940, al material. Hace referencia a un mundo en donde el que sabe se ha hecho superior en posibilidades al simplemente malo y donde el principio demoníaco puede recordar ya, con condescendencia y una sonrisa, su pasado glorioso. Desde la perspectiva de Valéry no hay ya ninguna duda de que el material fáustico ha quedado representado únicamente por la obra de Goethe. Todo atrevimiento en la recepción de este tema tiene que tomar, necesariamente, como referencia aquella autonomía que él habría dado a sus figuras para todo el siglo siguiente. Pero Valéry reconoce que no era un gran lector de Goethe; hasta se duda de que hubiera leído la segunda parte del *Fausto*. Desconocía la filología goethiana, por lo que nunca pudo haber llegado a sus oídos el extraño informe que Bernhard Rudolf Abeken hiciera acerca de una manifestación de Wieland, el año 1809, sobre cómo Goethe cambió de propósito respecto al final del *Fausto*. Sólo una vez, en la primera época de Weimar, habría roto Goethe su silencio,

19. *Gespräche mit Heine*, edición a cargo de H. H. Houben, págs. 90 y sigs.

20. *Ibid.*, págs. 74 y sigs.

en medio de una sociedad excitada con el tema, con estas palabras: «Vosotros pensáis que el diablo se llevará a Fausto. Pues bien, será lo contrario: Fausto se llevará al diablo».²¹ Esto no representa problema alguno para Valéry, pues desplaza hacia mucho antes ese cambio de papeles —en la relación seductor-seducido—; vuelve a descubrir a Fausto el epicúreo, que sabe encontrar el placer de lo inmediato, que es el único al que todavía puede tentar.

El problema en el Fausto de Valéry ya no es quién se lleva a quién, sino en qué podría consistir aquel momento supremo en torno al cual gira la vieja apuesta. La escena del jardín, que une el paraíso bíblico con el *khēros** de Epicuro, responde a esta pregunta rápidamente, con el rechazo de todo pensamiento de que a una pura experiencia inmediata se le pueda dar alguna duración. Hay que comparar esto con la conclusión del Fausto de Goethe, cuya felicidad de amplio alcance, de toda la humanidad —si bien únicamente para aquel ciego ilusionado— no aleja de sí todo deseo de duración. La inversión que hace Valéry en la relación entre Fausto y Mefistófeles no denota una irresolución sobre el desenlace, ni tampoco se trata de una mera ocurrencia de inversión de la relación tradicional, sino que es consecuencia del otro género de respuesta a la pregunta por el momento supremo.

De ahí que este Fausto no sea un hombre que es arrastrado —ni desde arriba ni desde abajo— sino alguien que se resigna. Un Fausto que, al final, abandona; esto, visto desde el sobrepeso de la figura de acción en el drama de Goethe, representa una deformación monstruosa.

Qué cosa es el final del mito sólo puede ser explicado sopesando las fuerzas que se requieran para ello. Nos parece que es por evitar una barbaridad por lo que Goethe no deja que su héroe caiga en el infierno, aunque no está libre de culpa y pese a que Mefistófeles, conforme a las reglas de juego, había ganado la apuesta. Que eso —librarle del infierno— cueste algún esfuerzo está relacionado con una culpa de Fausto que no procede únicamente de su apasionado afán de saber. La ruptura con la tradición de su condena se hace más clara si sigue siendo alguien plenamente poseído por el ansia de saber, que traspasa las fronteras con los secretos divinos que se le han puesto al hombre. Evidentemente, Lessing quería desarrollar su Fausto a partir de la tragedia de esa pasión de saber, concentrando las tentaciones del diablo en la preparación de medios extraordinarios para

21. Goethe, *Werke*, op. cit., vol. XXII, pág. 156.

* *χῆρος*, despojado, vacío, privado de algo. (*N. del t.*)

conseguir el éxito en el conocimiento. Su intervención en el material tradicional parece de tanto más peso cuanto no deja que se le condene a este exponente de la pasión de los tiempos modernos. Al perseguir el progreso del conocimiento, sólo tiene que renunciar a la precipitación. Lo que le importa a Lessing no es tanto dejar claro que la desmesura en la búsqueda de la verdad como un conocimiento momentáneo y cerrado no debería ser objeto de castigo cuanto, más bien, que, en todo caso, no debe ser el infierno el destino de una tal desmesura humana. La concepción de Lessing está más estrechamente vinculada a la autoconciencia de la época moderna como una época de exclusividad de la pulsión de conocer que la de Goethe. Con tanta mayor nitidez se desprende de aquí la desvinculación de la figura fáustica de Valéry de toda curiosidad de índole teórica.

Cuando al Fausto de Lessing se le presentan siete espíritus infernales él les pregunta quién, de los siete, es el más veloz; sólo el séptimo es de su agrado porque se tiene por tan rápido como lo es el tránsito del bien al mal. A los otros los insulta llamándoles «babosas del infierno». Este Fausto lessingniano es, él mismo, antilessingniano en tanto que, ante la alternativa de poseer toda la verdad o seguir progresando indefinidamente en pos de la verdad, elegiría, al contrario de su autor, una verdad total e inmediata. Desdeña el principio de la progresividad paulatina. Pero es, justamente, a partir de este principio como se ha acuñado el programa de *La educación del género humano*. Su Fausto es un exaltado, pues los exaltados tienen, con frecuencia, una mirada clarividente del futuro; «sólo que él no puede esperar a que llegue ese futuro». Desea su venida acelerada, y ser él mismo en persona quien pueda acelerarla.

«Aquello para lo cual la naturaleza se toma miles de años ha de madurar en el instante de su existencia.»²² Indicio de esa impaciencia es la circunstancia de que, entre exaltados, el pensamiento de la transmigración de las almas, de la repetición de la vida, no tenga ningún encanto. El exaltado es un tipo que, en el fondo, coquetea siempre con un omnipotente golpe de mano que pueda conceder al momento aquello que sin necesidades y resistencias se retrasa y complica. Cuando Lessing formula que «no es verdad que la línea más corta sea siempre la línea recta» va contra su propio Fausto. El mito de la transmigración de las almas es la réplica de Lessing a la objeción de que el progreso del conocimiento de la totalidad de la humanidad condenaría al indi-

22. *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1777/1780), §§ 90-100 (trad. cast.: *Escritos filosóficos y teológicos*, 2ª ed., Barcelona, Anthropos, 1990).

viduo a la contingencia de poder usar o no aquello que se acaba de lograr y a la contingencia de la renuncia a lo aún no conseguido. Nos hace barruntar por qué, para Schopenhauer, la *metempsicosis* es el mito más perfecto y, por ello, el último. También Lessing lo trata como la hipótesis más antigua: «Pero ¿por qué razón cada individuo no podría haber estado presente en este mundo más que una sola vez?». Su Fausto, en cambio, habría dado una respuesta negativa a la pregunta que Lessing había contestado con un «no»: «¿Es que me llevo tanto cada vez como para que no merezca la pena volver de nuevo?». Todo empuja hacia esa frase con la que, no por casualidad, acaba *La educación del género humano*, que vincula el dogma de la inmortalidad con el mito del retorno, postulando, con ello, la indiferencia de la circunstancia temporal para un sujeto que, de todos modos, tendría que recibir un impulso insuperable por el mero hecho de pertenecer a la historia de la humanidad: «¿Y qué voy yo, entonces, a echar de menos? ¿No es mía toda la eternidad?».

Lo que Lessing, en las anotaciones sobre el prólogo de su Fausto, había considerado como falta, como origen del vicio —esto es, «las demasiadas ansias de saber»—, se revela, a partir de *La educación del género humano*, como expresión de una conciencia de la época oprimida y atada a lo caduco, carente de la amplitud de miras tanto dogmática como mítica. Fausto es la figura de un mundo que empuja sin tregua hacia adelante, en donde nunca se tiene tiempo suficiente ni se lo puede utilizar con la suficiente rapidez. Se precisaría de más de una vida. La contraposición de Valéry puede ponerse en relación con este centro de la tradición fáustica: el momento más alto de su Fausto es un momento en que el tiempo es totalmente indiferente, un momento de una actualidad insuperable, pero también un momento irrepetible. Esto último constituye, en *Mi Fausto*, el factor formal que pone punto final al mito.

El Fausto de Valéry no es ya una figura de una hipertrofiada ansia de saber. Distanciarlo de esa tradición significa también arrimarlo de nuevo al epicúreo que, frente al Mefistófeles empeñado en seguir con las tentaciones típicas de la época moderna, opone el viejo gozo de lo táctil, la experiencia sensual. El ansia de saber ya no precisa de justificación alguna; pero sí, probablemente, lo que se haya podido conseguir alguna vez con sus éxitos, con el tiempo ganado o por ganar —espacio libre para algo, quizás, inesperado, por ejemplo, para el goce del mundo y de sí mismo, siempre antiguo y que ningún progreso puede hacer avanzar, propio de la escena del jardín con la *demoiselle de Cristal*, a la que Valéry, sencillamente y sin ambigüedad, le da el nom-

bre de «Lust» [del alemán *Lust*, «Placer»]—. Su Fausto no está necesitado de salvación, sino que le basta y sobra la solución resuelta en el instante; de ahí que la figura de Lust no sea la Gretchen terrena o celeste, no le enreda, no le salva, no es más que algo táctil en la escena impresionista del jardín.

No olvidemos que el jardín es la escuela de Epicuro; aquí aprende Fausto todo lo que, para él, aún es digno de ser aprendido. Antes de nada, la parada del tiempo, la liberación de esa presión de la que Lessing había querido liberar a su Fausto de otra manera —ahora ya no podemos saber cuál—. Jauss ha demostrado que el descubrimiento del sensualismo por parte de Fausto en la escena del jardín se presenta estilizado al modo del sueño de Descartes.²³ Tampoco esto es una casualidad, si tenemos en cuenta la confrontación, de por vida, de Valéry, sobre todo en sus *Cahiers*, con el cartesianismo. Pienso también en la experiencia que nos cuenta Ernst Mach sobre su «conversión» al positivismo en su *Analyse der Empfindungen*, de 1886: «En un sereno día de verano, al aire libre, el mundo, junto con mi yo, se me apareció, de golpe, como una masa ininterrumpida de impresiones, que sólo en el yo tenía una más fuerte coherencia. Si bien la reflexión vino, propiamente, más tarde, ese momento ha resultado totalmente determinante en mi forma de ver las cosas». ¿Es tan difícil figurarse que Valéry no veía ninguna otra posibilidad de terminar el mito de esa figura del ansia de saber, que tanto había fascinado a la época moderna, haciendo que su Fausto quedara disuelto en un sensualismo totalmente indoctrinario, con una evidencia táctil?

Este Fausto no sería solamente una contrafigura del goethiano. En cuanto tal, probablemente habría que delinearla de otra forma y con una referencia más clara, prescindiendo totalmente de la cuestión de hasta qué punto Valéry tenía un conocimiento bueno y completo del *Fausto* de Goethe. Sin embargo, su Fausto es más que un mero Anti-Fausto; es un No-Fausto: la posibilidad, llevada hasta el final, de un Fausto como comienzo de su propia imposibilidad. Para confusión de Mefistófeles, la escena del jardín sigue siendo puro mito, una repetición de la escena del paraíso terrenal, reconocible en el

23. H. R. Jauss, «Goethes und Valérys Faust: Zur Hermeneutik von Frage und Antwort», en *Comparative Literature*, XXVIII (1976), págs. 201-232. Acerca de la tesis de Jauss de que el monólogo de la escena del jardín —en una antítesis serial con el *cogito*— está estilizado a la manera del sueño de Descartes hay que añadir lo que el propio Valéry escribió, ya en 1894, a André Gide: «J'ai relu Le Discours de la Méthode tantôt, c'est bien le roman moderne, comme il pourrait être fait», en *Correspondance Valéry-Gide*, pág. 213.

ofrecimiento del fruto mordido por Lust. En esto no cuenta la variante de que aquella manzana sea, aquí, un melocotón (*pêche*), sobre todo porque en el texto bíblico no se especifica, propiamente, la clase de fruto. No es que Mefistófeles avance hasta el papel del No-diablo; fatiga su no-razón, totalmente obsoleta, para constatar: «C'est une reprise». Tiene razón Fausto al decir que, con la figura de Mefistófeles está en juego el propio destino del mal y que eso podría significar también el final del alma.

Fausto quiere y puede ser feliz una vez más, sin tener en cuenta el curso fatal que ha seguido la antigua promesa de que será la contemplación (la *theoría*) lo que fundamente la felicidad del hombre. Este Fausto empieza con los recuerdos; dicta a Lust sus memorias, que no son las memorias de un individuo, sino de la época, cuyo prototipo es él. Se ha convertido, para sí mismo, en algo histórico, y sólo la escena del jardín significa una ruptura de esa comprensión histórica de sí mismo. A su discípulo le anuncia que está cansado de todo aquello que le impide ser. Cuando, finalmente, Fausto, en medio del dictado de sus Memorias, habla de la magnificencia del atardecer y Lust, de forma mecánica, se lo repite, una vez escrito, Fausto la interrumpe: «Mais non... Je ne dicte pas... J'existe». Esos momentos representan el final de la conciencia cartesiana: un yo que no piensa nada. El universo, que tanto había significado para Fausto, se le ha hecho indiferente como objeto de esa conciencia; por consiguiente, no piensa nada. Esa nada del mundo es, al mismo tiempo, todo en la actualidad del sujeto para sí mismo, que Fausto casi ha de resumir con la fórmula del Dios bíblico: «Je suis celui que je suis». Sólo su obra de arte ha de seguir viviendo, y su obra más grande es sentir, respirar. Es el momento que hubiera hecho perder la apuesta al Fausto clásico, ese *état suprême* en que todas las preguntas y todas las respuestas se liquidan con una sonrisa.

Si yo he interpretado la escena del jardín en un sentido positivista o sensualista, conforme a la temprana experiencia de Mach, ya que en ella todo se convierte en una nube de impresiones, esto no es sino la mitad de la verdad. También es algo místico. Pues, al contrario de toda teoría, que se basa en la intuición y en su identidad originaria con la percepción óptica, entendiendo todo lo otro —hasta lo invisible— con ayuda de sus metáforas, la mística es, tendencialmente y en su realización, algo háptico.* Ella quiere tocar y aguanta, por ello, la oscuridad de la visión que se le niega. ¿Por qué razón? Porque cree

* Del griego ἅπτικός, táctil. (N. del t.)

lograr, con el tacto, una relación inmediata con la realidad, con una clase de realidad, incluso con una realidad desconocida.

Ese entrelazamiento del contacto táctil y la conciencia de la realidad está presente, en una medida extraordinaria, en la escena del jardín de Valéry. Las autopredicaciones del sujeto —ser, vivir, respirar, ver—, formadas según el modelo cartesiano del *cogito*, se ven, inesperadamente, incrementadas con algo que podría estar aún más presente en el presente, cosa que, para un viejo cartesiano como él, significa la evidencia más concluyente: *JE TOUCHE*... En el tacto inmediato desaparece la diferencia entre actividad y pasividad, en donde el yo tiene su delimitación más estricta respecto a aquello que ya no es o lo que todavía no es. Se da una realidad imposible de sobrepujar cuando el contacto surge, de una forma no diferenciable, del tocar y del ser tocado: «Quoi de plus réel? Je touche? Je suis touché». El gran problema del cartesianismo, tan hondamente penetrado por Valéry y en torno al cual no se cansaba de girar —el solipsismo—, ni queda refutado ni sobrevive, sino que únicamente ha perdido su sujeto, así como ha perdido al otro en cuanto problema de su certeza. Para Fausto, que apenas si creía estar viviendo su autopresente de forma extática, Lust es más cierta que lo es él para sí mismo. Es el *moi pur* de la tradición cartesiana, que ha venido a refugiarse en esta convergencia de sensualismo y mística.

No sabemos qué consecuencias tendría la escena del jardín para Fausto y Lust, cómo se podían separar para siempre. Del estado más alto recaen otra vez en aquella relación establecida entre el que dicta y el que copia. Que se separaron lo sabemos por el personaje de *El Solitario* y el final de la pieza *Féerie dramatique*, pues aquí Fausto es testigo de las imprecaciones del universo: en la cima de la soledad más glacial se dictamina la negación del supuesto éxito de la escena del jardín. ¿Es esto su refutación? Muy probablemente. Y eso aunque no sea cierta la conjetura, desesperada, de que Valéry quería, al principio, anteponer el personaje de *El Solitario* a la figura de Lust.

Es cierto que la figura del solitario anacoreta es nietzscheana y hasta en lo lingüístico hay una consecuencia de la lectura de Nietzsche; pero no expresa simplemente el tedio mortal del eterno retorno, de la soledad del superhombre, como alguien seducido, en vez de por el príncipe del mal, por sus propias posibilidades. Las alturas nihilistas no son del agrado de Mefistófeles, que vuelve a bajar enseguida, gritándole a Fausto que se verían de nuevo, que le esperaría más abajo. Y, finalmente, esto le salió tan mal que él mismo queda desmentido. Es verdad que también Fausto ha disuelto, más que superado, los

prejuicios de su propia historia, pero Mefistófeles los conserva totalmente y continúa siendo el resto medieval que la época moderna necesitaba para distanciarse de él —no del mal, sino de la diferencia entre el bien y el mal—. El compendio de los prejuicios de Mefistófeles se encierra en su creencia de que el hombre permanece siempre igual a sí mismo (como también él) y tiene que oír de labios de Fausto que eso es su error histórico.

Lo experimentado por Fausto en la cima de la montaña es, según sus propias palabras, el inmenso poder de la nada total. Pero Fausto no conoce el vértigo ante los abismos, al que sucumbió aún Pascal: «Je puis regarder le fond d'un abîme avec curiosité. Mais, en général, avec indifférence». El abismo y el solitario, he aquí los metáforas del nihilismo, las figuras del fracaso de la época moderna ante una pregunta que se ha planteado, por primera vez, en toda su desnudez y para la cual se ha prohibido toda respuesta dogmática y toda respuesta mítica: la cuestión de la razón de ser. El tema se le endosa, con el disgusto del Solitario, a Fausto, que lo expresa, lacónicamente, con cuatro letras: «Tu es».

Es casi natural que un último Fausto como éste —que lo ha de ser como un autodescubrimiento de su imposibilidad— tope con la cuestionabilidad de su derecho a la existencia y sus condiciones mundanas. *El Solitario* se encarga de responder a la pregunta sobre qué clase de Fausto queda, o qué le queda a *este* Fausto si *un* Fausto, en general, se ha hecho imposible. La respuesta tiene forma de alternativa: o burlarse, en las imprecaciones cósmicas, de las condiciones en las que se ha hecho imposible ser un Fausto, o conformarse, mediante la renuncia, con la propia imposibilidad, resguardado en el seno de las «hadas».

Valéry había seguido, sin apartarse un ápice, en la línea de su ensayo sobre Leonardo: hizo que a la fundamentación de la posibilidad de un Leonardo le siguiera la de la imposibilidad de un Fausto. Claro que, para ello, la escena del jardín ha de ser antepuesta al encuentro con el solitario. Sólo aquélla presenta lo infundado como lo verdaderamente real. En cuanto tal, es, ciertamente, algo inseguro, momentáneo, pasajero e irrepetible, o sea, aquello sobre lo cual no se podría basar ya ni basar de nuevo una existencia fáustica. La representación de su relación con la pregunta sobre la razón de ser en aquel momento, infundado, de la escena del jardín es un elemento integrante de la imposibilidad de un Fausto. Sólo de esa escena surge lo que acaba con él, la experiencia que precede a la resignación. Tras la unidad absoluta de aquella vivencia en el jardín se ha hecho insoporta-

ble la monotonía del eterno retorno que ha tomado cuerpo en el solitario. Pero incluso el ofrecimiento, por parte de las hadas, de la gracia de ser joven lo rechaza Fausto, al que el solitario había precipitado por el abismo. Aquí, su última palabra es: «No» —como en el ejemplo de Butor.

Con cada pretensión de llevar a un mito a su punto final va implicada la pretensión más general de acabar, lo que se dice, *el* mito, presentando *un* último mito. La evidencia de que éste sea el último requiere una totalidad, una perfección, cuya deletérea efectividad no consiste, precisamente, en cumplir la intención de que se imponga la renuncia a seguir produciendo mitos, sino, antes de nada, en hacer experimentar la fascinación —que no deja descansar ni un momento— de hacerlo igual al modelo, manteniendo el estándar establecido por él o, incluso, superándolo. Esto significa, en las condiciones de la época moderna, que ya no puede inventar dioses ni apenas alegorías, poner, en el lugar de los antiguos nombres, nombres nuevos, que van de lo abstracto a lo hiperabstracto: el yo, el mundo, la historia, lo inconsciente, el ser. Una vez más, la transmigración de las almas schopenhaueriana, el eterno retorno de lo igual en Nietzsche, el proyecto de totalidad de Scheler sobre el Dios que se hace y su disociación en impulso y esencia, la historia del ser heideggeriana con su parlante anónimo son, todos ellos, intentos de un tipo similar al de dar satisfacción al paradigma establecido en el mito fundamental del idealismo.

Tales proyectos de totalidad son justamente míticos por quitar el placer de seguir preguntando e inventando más. Es verdad que no dan ninguna contestación a las preguntas, pero se comportan como si no quedara nada por preguntar. Si no me equivoco, el primero que dictó una normativa que deben satisfacer los «mitos del final» fue Schopenhauer. Para él, el mito de la transmigración de las almas es todo un compendio de una historia que se acerca tanto a la verdad filosófica que no puede imaginarse otra igual. Sería el *non plus ultra* del mito, su acuñación más importante y rica en contenido.²⁴ ¿En qué se basa esa cualidad del mito de las reencarnaciones? Al contrario de la idea nietzscheana del eterno retorno, no deja que el mundo regrese, en un ciclo de repeticiones iguales de su transcurso, a lo que fue una vez. Más bien, el sujeto llega de nuevo a su mundo, pero no como si fuera eternamente el mismo, sino según las expectativas de futuro de una forma de existencia de la que sea capaz de hacerse

24. Schopenhauer, *Handschriftlicher Nachlass* (1817), *op. cit.*, vol. I, pág. 479.

digno. No es, como en el caso de Nietzsche, la espera de una férrea repetición de un curso del mundo que ha de ser construido, un día, por la acción humana lo que extrae del sujeto la forma más alta de su responsabilidad. Su postura respecto al mundo, su *epokhé*, cercana, de nuevo, al del sabio antiguo, nos descarga, justamente, de la sobrecarga de la realidad en la medida en que vayamos desprendiéndonos de ella.

Ludwig Feuerbach se opuso contundentemente, en 1830, a toda idea de transmigración de las almas con el argumento de que rebajaba esa «grande y seria tragedia de la naturaleza enredándola en la vulgaridad de los ciclos de la vida económica burguesa y filistea», haciendo «de los hondos abismos de la naturaleza arroyuelos superficiales», en donde los individuos se contemplan a sí mismos como en un espejo y junto a los cuales recogen sus flores preferidas. Feuerbach se refería, sobre todo, a la transmigración cósmica de las almas, de estrella a estrella, reprochándole que pasaba totalmente por alto el lado «horrible, oscuro y nocturno de la naturaleza».²⁵ Pero lo que nos resulta instructivo en esta clase de objeción es esa irrenunciable compulsión a oponer a aquel grande último mito el esbozo de uno propio que, de nuevo, pretende ser el último. Ya que se trata de ocupar el puesto del último, la rivalidad por conseguirlo toma rasgos dogmáticos. Lo que afecta a aquella ocupación anterior del puesto no es tanto el reproche de ser falso cuando el de ser insufrible: para el partidario de la transmigración de las almas Dios habría creado al mundo como si fuese un consejero de finanzas o un economista. Lo que el joven Feuerbach tiene delante es un tipo totalmente diferente de dios mítico, el del poeta contemporáneo inmerso en un estado de desvanecimiento creador: «Dios se olvidó de sí mismo al crear el mundo; produjo la naturaleza probablemente con voluntad y conciencia, pero sacándola no de su voluntad o de su conciencia, sino de su naturaleza, a espaldas, por así decirlo, de su conciencia. Proyectó ese gran espectáculo trágico de la naturaleza no como un prudente y calculador padre de familia y maestro de obras, sino como un poeta que se olvida de sí mismo». Éste no es aún el Dios que experimenta con la libertad del mundo o el Dios que se aventura con el mundo. Para ello no sólo tiene que entenderse el hombre a sí mismo como un experimentador, que así como pudo hacerse a sí mismo puede fracasar consigo mis-

25. Feuerbach, *Todesgedanken*, en *Sämtliche Werke*, edición a cargo de W. Bolin y F. Jodl, vol. I, págs. 47 y sig. (trad. cast.: *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, Madrid, Alianza, 1993).

mo, sino que también la historia tendría que significar más que el riesgo de su felicidad o infortunio: el riesgo de poder derrumbarse por sí misma.

Sólo a partir de la nueva autoexperiencia surge algo así como una nueva forma del argumento cosmológico de la escolástica: si el mundo es de tal manera que en él hay un riesgo absoluto, el Dios de ese mundo sólo puede ser un Dios del riesgo absoluto. «Es el propio destino de Dios lo que está en juego en este universo, a cuyo proceso inesencial Él entregó su substancia, convirtiéndose el hombre en el administrador superior de este altísimo y traicionable fideicomiso. En cierto sentido, el destino de la divinidad está en sus manos.» Hans Jonas ha calificado a este mito suyo de mito hipotético.²⁶

Tiene la forma de la *Odisea*, pues, para que se hiciera un mundo, su héroe que va a tierras extrañas «se despojó de su divinidad para volverla a recibir de manos de la odisea del tiempo, cargada con la cosecha azarosa de la imprevisible experiencia temporal, transfigurada, o acaso también desfigurada, por ella». La vida orgánica es el compendio y el punto culminante de esa odisea, con un «ser esencialmente refutable y destructible y una aventura que vive la mortalidad». ¿Qué busca Dios con sus errancias? Trata «de probar su esencia oculta y descubrirse a sí mismo mediante los sobresaltos de esa aventura cósmica».

Seguro que el deseo de Feuerbach de no divisar a ningún filisteo manejando los hilos del mundo se ha más que realizado con este Dios de la gran aventura. Pero ¿se cumple también la otra intención a la que Jonas apunta con su mito, que consiste no sólo en representar de un modo enfático el carácter de riesgo constitutivo del mundo, sino en hacer plausible al hombre su responsabilidad para con algo más que no es él mismo, para con lo absoluto? «Tenemos, literalmente, en nuestras manos, el futuro de la aventura terrestre de la divinidad, y no debemos dejarlo en la estacada, incluso aunque queramos dejarnos a nosotros mismos.» Como en la idea nietzscheana del eterno retorno, se trata, también aquí, de un logro extremadamente serio, que ha crecido, en el espacio de apenas un siglo, hasta convertirse en la responsabilidad sobre unos medios con los cuales ni el propio Nietzsche hubiera podido soñar para su superhombre.

La debilidad de este —una vez más— último mito, que, aunque sea hipotético, ha de ser un poco verdadero, la descubrimos con la la-

26. «Immortality and the Modern Temper (The Ingersoll Lecture, 1961)», en *Harvard Theological Review*, LV (1962), en trad. al.: *Organismus und Freiheit*, Gotinga, 1973, págs. 331-338.

cónica pregunta de por qué razón el hombre debe ser tan poco frívolo cuando su Dios es el prototipo consumado de la frivolidad metafísica al haberse embarcado en el proyecto de un mundo de una tal capacidad de fracaso. ¿Es, realmente, la ética de una fiel administración del mundo la única postura concluyente basada en los presupuestos de este mito? ¿No tendría el hombre que devolver a su Creador, con serenidad, y acaso incluso con una alegría sádica por el mal ajeno, la responsabilidad de lo que Dios quería experimentar con él?

Al fin y al cabo, no habría que excluir una variante igualmente hipotética, pero no menos verdadera, del mito, en donde el hombre obstaculice el retorno a la patria de este Ulises metafísico para que no emprenda nuevas aventuras. En su correspondencia con Jonas, Rudolf Bultmann «desmitificaba» el mito de aquél calificando la responsabilidad humana como la responsabilidad por la «obra de arte» de otro y diciendo del sujeto absoluto de aventurero divino que ese concepto de Dios es, «en definitiva, un concepto estético».²⁷ Resulta fascinante ver cómo el maestro de la «desmitologización» del Nuevo Testamento se opone al descubridor del mito fundamental del gnosticismo y quiere rechazar la renovación, emprendida por aquél, de la forma mítica, como si no se tratara más que de una categoría satisfactoria en el ámbito de lo estético. Jonas defiende esa actitud arriesgada de Dios y no discute que de lo que se trata es del «gozo de la divinidad» en cuanto significa un reconocimiento del éxito de la empresa cósmica, lo cual sería, al mismo tiempo, un «alivio», pues «el peligro de fracaso y traición era grande».

En su réplica a la objeción de Bultmann, Jonas asegura que en este mito de carácter hipotético hasta lo estético se convierte en un contenido ético: «Nosotros, que queremos ser como somos y, por ello, aceptamos el sacrificio que significa estar encarnados, tenemos que justificar esa encarnación [...]. Reflejar el ser y responsabilizarse de él en el arte o conocerlo en la ciencia constituyen, por tanto, un deber ético del hombre. Al autorrealizarse en esos ámbitos satisface una necesidad de la totalidad del ser. Podemos seguir llamando al saber objetivo estético, pero su adquisición tiene un significado ético». Finalmente, Jonas admite a nuestro teólogo cristiano que su mito es un mito de la encarnación, pero sin los presupuestos de la dogmática trinitaria; un mito, pues, que deja abierto tanto el fracaso como el éxito del mundo, no queriendo perder en el juego sus reservas respecto al mesianismo.

27. El epistolario entre Bultmann y Jonas en H. Jonas, *Zwischen Nichts und Ewigkeit*, Gotinga, 1963, págs. 63-72.

Si, desde aquí, lanzamos una mirada retrospectiva hacia el *non plus ultra* del mito schopenhaueriano se tendrá una comprensión más precisa del significado de este calificativo. Tiene que ver con el carácter exclusivo de la responsabilidad del sujeto, ante sí mismo y para sí mismo. Schopenhauer ha dado al mito su valor más alto manteniendo — y esto si no trata, incluso, de incrementarlo — el concepto kantiano de postulado: la inmortalidad no debe ser objeto ni del conocimiento ni del dogma, y sería una falsedad confundir el plano fenoménico con el de la cosa-en-sí. La historia de las almas transmigrantes sigue siendo un mito para uso de la razón práctica. Y es preferible al otro mito del Juicio de las muertos, que concierne a una sola vida irrepetible, «en parte porque se adhiere más estrechamente a la verdad de las cosas, en parte porque es menos transcendente [...]».²⁸ La espera de un Juicio seguro en torno a la cualidad de una sola vida y la azarosidad de sus condiciones es algo que tiene necesariamente que destruir la moralidad de las acciones que puedan hacerse en ella. Sería forzoso hacer un cálculo sobre el resultado, tanto de premio como de castigo, anulando, de este modo, el motivo del respeto ante la ley moral. La esperanza de otra vida que sea dependiente de la calidad de la presente ha de ver las mejores condiciones de la vida retornada no como una paga de la moralidad, pudiendo desearlo por constituir un compendio de los presupuestos con los cuales se podría dar satisfacción, más fácilmente, a las exigencias de la ley. El postulado de la inmortalidad se convierte en algo así sólo amplificándose en un mito, que excluye todo cálculo.

El propio Kant le estuvo dando vueltas a la idea de una transmisión cósmica de las almas, cuando, ante las exigencias absolutas de la ley moral, no podía considerar adecuado otra cosa que no fuere un progreso ilimitado del sujeto ético. ¿Pero cómo nos podríamos figurar un progreso así? Probablemente sólo si la calidad moral del currículo de cada vida caduca puede esperar, en el mundo cambiado de la próxima vida, condiciones más favorables para el comportamiento ético. O sea, una disminución de ese peligro de resignación moral ante la divergencia existente entre lo digno de felicidad y la realidad de la felicidad, por poco legítimo que sea que el sujeto ético pueda hacer de su convergencia una condición de su sumisión a la ley moral.

Si nos figuramos los ámbitos vitales cambiados de esa manera como producto de una socialización de sujetos morales que tengan menos que temer los unos de los otros y donde cada uno de ellos

28. Schopenhauer, *Handschriftlicher Nachlass*, op. cit., vol. I, pág. 440.

tenga la vista puesta en el provecho de la moralidad, resulta comprensible que nos los representemos no como el futuro correspondiente a la historia humana, sino como transiciones a otros cuerpos cósmicos. Mientras que una filosofía de la historia podría suponer que el sujeto cualificado para ello retorna a una época de un nivel bastante alto de legalidad para dar mayores facilidades a su moralidad, el mito de la transmigración cósmica de las almas puede postular el salto espacial, es decir, hacia otros mundos, admitiendo allí a seres con una razón superior como socios de la intersubjetividad moral.

Es verdad que la transmigración cósmica de las almas representa, en su resultado, una contradicción respecto a la anulación, por parte de Schopenhauer, de la individuación; sería, más bien, una justificación del mundo al desactivar lo fáctico de las condiciones espaciales-temporales de esa existencia, reconciliando, por tanto, la individuación con los condicionamientos del mundo. En esto, haciendo una *ontodicea*, es posible dar también una respuesta positiva, a la cuestión de la razón de ser en la forma suprema de mito estandarizado por Schopenhauer.

Para presentar la *ontodicea* como consecuencia de un pensamiento del renacimiento y transmigración de las almas primero hay que superar la resistencia de Schopenhauer a admitir esa consecuencia. Si, para él, el ser no es otra cosa que la vertiente exhibitoria de la voluntad y ésta constituye el principio del dolor, el crecimiento del sujeto moral no puede sino contribuir a que se incremente el infortunio de la individuación. De ahí que, en su concepción del mito, la transmigración de las almas no sea más que una representación plástica del desquite por el dolor infligido: la reencarnación del que hizo sufrir en el otro lado, en los que tienen que sufrir. Un *ius talionis* mítico exige que «todos los sufrimientos que uno haya infligido a otros seres en esta vida tengan que ser expiados por uno mismo en la próxima y en este mismo mundo, mediante los mismos sufrimientos infligidos».²⁹ Esta equivalencia se sustrae a toda demanda positiva, pues «la recompensa suprema [...] sólo puede encontrar expresión en el lenguaje mítico de este mundo de forma negativa, mediante la promesa, tantas veces repetida, de no nacer de nuevo». Todo desplazamiento de valores en el mundo sólo tiene lugar, por tanto, por el lado de lo negativo, mientras que por el lado de lo positivo se borran todas las

29. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, IV, § 63 (trad. cast.: *El mundo como voluntad y representación*, 2ª ed., México, Porrúa, 1987).

líneas, negándose toda convergencia entre lo merecedor de felicidad y la felicidad.

Tal asimetría es, exactamente, una inversión de la de Kant, que admite y corrobora el postulado de la inmortalidad como el derecho que tiene quien merece la felicidad a obtenerla, pero para quien no sea digno de esa felicidad no deja otra opción que su desinterés por la inmortalidad.

Quien opine que las formas de un «último mito» como éste no son más que chismes obsoletos se equivocará; la opresión de lo contingente, que le sirve de fondo, nunca enmudece del todo. En 1977, Ernst Bloch retomó una conversación que tuvo en 1969 en Königsstein, el día de la muerte de Adorno, sobre el tema de la muerte y la inmortalidad, expresando, el día del asesinato de Jürgen Ponto, su deseo de que se publicara en el último volumen de sus *Gesammelten Schriften*. Quizás incluso el período de tiempo que abarcan esas dos fechas constituya, asimismo, un aspecto de esa temática.³⁰ El cuándo sus preguntas pueden ser planteadas y cuándo es imperdonable no quererlas oír son cosas que son también objeto de estudio por parte de una «escatología filosófica». Ésta ya no podrá aportar pruebas de que esta o aquella concepción sobre el final de todo y las últimas cuestiones del hombre son o no verdaderas. Pero lo que sí puede hacer es analizar y dilucidar el contenido de esas concepciones, lo que han significado y todavía pueden significar, según encuentren o no gente convencida o bien únicamente agnósticos que quieren saber el significado de aquello que ellos creen no poder saber.

¿Qué significaría, de verdad, la transmigración de las almas, si fuera el último mito y, al mismo tiempo, el más escogido? Si su función es representar la más alta forma imaginable de justicia, su problema reside en que cada viviente actual ya llevaría en su existencia la consecuencia de esa justicia. Pero, evidentemente, nadie sabe nada de ello. De ahí que la transmigración de las almas se nos presente como una identidad sin consecuencia alguna. Sigue sin tener conciencia de ser de nuevo lo mismo y, por tanto, sin que nadie pueda, seriamente, esperar que, un día, uno mismo haya de sentir el dolor que otros sufren a consecuencia de nuestros actos. Si yo no puedo saber quién era antes de ser lo que ahora soy y quién seré después de haber sido esto en el presente, no parece que pueda afectarme en nada ni una cosa ni la otra. Ni siquiera el que es golpeado siente como jus-

30. *Über Tod, Unsterblichkeit, Fortdauer. Ein Gespräch mit Siegfried Unseld*, en Ernst Bloch, *Tendenz-Latenz-Utopie*, Fráncfort, 1978, págs. 308-336.

ticia que él mismo podrá ser un día, en una vida futura, el golpeador, o que incluso puede haber sido ya algo así en una vida pasada.³¹

El mito, como distanciamiento del miedo y la esperanza, también es esto: una inmortalidad que uno no tendría que temer. Pero la ausencia de la inmortalidad tampoco puede ser objeto de esperanza, pues la anulación de la individuación no significa que a quien fue una vez le seguirá afectando en el futuro el hecho de haber alcanzado una vez su meta. Su dignidad estriba en no ser ya más; pero, con ello, *eo ipso*, su indignidad consiste en haber sido alguna vez.

31. Schopenhauer, *Handschriftlicher Nachlass*, op. cit., vol. I, pág. 479.

TERCERA PARTE

EL DESAGRAVIO DEL ROBO DEL FUEGO

CAPÍTULO I

DE CÓMO LA RECEPCIÓN DE LAS FUENTES CREA LAS FUENTES DE LA RECEPCIÓN

Debe de haber pueblos malayos, tan gráciles,
tan encantadores, casi sin acuñar, mariposas,
pero son los mares del sur; es un
sueño, no nosotros. Europa es la tierra
de los abismos y de las sombras, ¡piense
en la Grecia esplendorosa y en las rocas
que a Prometeo esperaban... y en cómo padeció!

GOTTFRIED BENN a Käthe von Porada

Entre las experiencias fundamentales del hombre, incluso del actual, se cuenta la de la fugacidad de la llama, del fuego, también presente en la metáfora de algo que tan fácilmente se apaga como la vida. La perplejidad, que se ha hecho rara, de estar sin fuego no es sino el eco de la conciencia de que el fuego es algo que puede perderse. Si esto nos puede dejar indiferentes, es únicamente porque hemos aprendido y seguimos sabiendo cómo se hace. Sólo una mirada retrospectiva a las profundidades del tiempo, a la historia primitiva de la humanidad, nos hace imaginar la frontera en que la obtención casual del fuego pasó a ser una posesión permanente del mismo, acaso bajo la presión de las condiciones climáticas. El mito toca este umbral —uno de los rebajamientos del absolutismo de la realidad— con la representación de que el fuego tuvo que haber sido robado a los dioses y entregado a los humanos.

Desde entonces ha sido incomprensible la estructura misma de la llama, que se mueve y que puede quedarse, de nuevo, quieta, como si no se gastara y como si fuera una figura material. Qué es lo que ocurre, propiamente, en el proceso de combustión pertenece ya, históri-

camente, a un saber humano muy tardío. Allí donde el hombre use y gaste el fuego, atribuyéndole una parte importante de su arte y de su capacidad cultural, aparece también, como en otras cosas, la sospecha de que, finalmente, se va a desgastar, a convertir en algo sin fuerza, a degenerar, precisando, entonces, de una renovación. De todo ello los estoicos construyeron aún un sistema en torno al fuego cósmico: su inicial fuerza configuradora va, paulatinamente, languideciendo, hasta degenerar en mera fuerza destructiva. Pone, con la correspondiente deflagración universal, un punto final a cada época del mundo. Hasta un ciclo así es visto desde la perspectiva de una metafórica de trasfondo orgánico: el fuego tiene sus propios períodos vegetativos, sus propias estaciones de años cósmicos. La difusión universal de los cultos de renovación del fuego muestra lo impresionante que es el pensamiento de su autoconsunción. En ellos sigue vigente aún algo de aquella representación de que, si bien el fuego constituye una posesión protegida que ocupa el centro de la vida y del rito religioso, para conservarlo hay que poner en peligro, por mor de su pureza, ese lujo de su posesión, en un gran gesto de humildad ante su no-obviedad.

Es lógico esperar que los antiguos oficios que viven del uso y la posesión del fuego estén cerca de su cuidado ritual y den expresión al mismo. Si según la hipótesis —al principio limitada al antiguo Egipto—, consideramos el culto, comparado con el mito, como lo más originario y la historia sólo como la versión interlineal de un ritual estereotipado que se ha hecho incomprensible, habrá que reconocer en Prometeo al viejo dios de la renovación del fuego presente en los talleres de los ceramistas y herreros áticos. El fuego, con su poder configurador, tenía que venir, para ellos, de un origen más alto. Por eso, los artesanos del barrio ateniense *Kerameikós* recibían, cada año, en el bosquecillo consagrado al Apolo Académico, el fuego renovado portado en una antorcha desde lejos, desde el altar de Prometeo. Una manifestación así constituye el grado previo a su universalización en la vida de todos.

En los rituales del culto, el reconocimiento de la dependencia es garantía de duración e inmarcesibilidad. Prometeo garantiza a los hombres que su cultura no es susceptible de prohibición. Sólo él, como titán, pudo haber robado el fuego, en absoluto aquellos para cuyo mantenimiento él lo había hecho, pues únicamente él era capaz de sufrir y sobrevivir, saliendo triunfante al final del proceso punitivo a causa de ese delito. Según una de las versiones de este mitologema, Prometeo no es liberado completamente; sigue arrastrando consigo

por el mundo la cadena que aherrojaba sus pies, con un trozo de roca en su extremo, arrancado del Caúcaso.

El mito no deja que esta figura retorne a su situación de partida. Es representación de algo irreversible, cosa que sólo se evidencia si se ve en el robo del fuego una transmisión de la técnica de su producción, como tiene que hacer, sobre todo, la interpretación mítica del psicoanálisis, que, de otra manera, no recibe lo que necesita: la varilla que rota en el hueco de una pieza de madera, a modo de encendedor primitivo. Quien sepa cómo se hace el fuego se hará resistente ante los envites de la ira divina. Por esta razón, Zeus no puede, sencillamente, deshacer aquel robo del fuego, quitándoselo de nuevo a los hombres y conservándolo exclusivamente en su celeste forma original. Al fin y al cabo, para los dioses nada ha cambiado, mientras que, para los hombres, ha cambiado todo. Como criaturas de un poder titánico que son, han de contar con el disfavor del Zeus olímpico, pero ellos tienen a alguien que ha sobrevivido a todo esto y no permite que tenga malas consecuencias para el hombre, alguien a quien se puede creer capaz de amansar al mismo Zeus.

Esta representación gráfica presenta al dios-alfarero dispuesto a salir en defensa de más cosas que de la mera posesión de la energía del fuego por parte de sus artesanos, esto es, en defensa de la forma de vida del hombre, con su crecimiento cultural a partir de un estado de desnudez natural, y, finalmente, de su capacidad de teorización, que necesita aún de la llama en su función metafórica de la luz. El mitologema de Prometeo constituye una clara representación del reparto arcaico de poderes divinos. No debemos atribuirle, por nuestra cuenta, a este mito el *leit-motiv* del amor de Prometeo hacia los seres humanos. Éstos sólo se convierten en criaturas suyas, posiblemente, porque su función favorecedora para con el hombre había sido determinada mucho tiempo atrás y, de esta manera, el origen titánico de la humanidad quedaba vinculado, al menos, a uno de los componentes de la destronada generación anterior de dioses que había sido aliado de Zeus en la lucha contra la dinastía de Crono. Va con el estilo del mito el que no consigamos enterarnos de por qué Prometeo está dispuesto a arriesgarse a sufrir la cólera y la persecución de Zeus por mostrar tanto favor a los hombres. Lo decisivo no es que hubiera una relación del dios-alfarero con sus criaturas, sino la imagen de este tenaz e incontrito titán, que, incluso en su condición de encadenado y castigado, sigue siendo el más fuerte.

Se hacía inevitable relacionar al dispensador del fuego con el culto de las ofrendas de fuego. Por ello, el fuego de los ceramistas y he-

rreros no sólo era portado en una antorcha en las fiestas en honor de Prometeo o Hefesto, sino que el fuego de la ofrenda era llevado, a la carrera, también en las Grandes Panateneas, hasta la pila de leña que servía para el culto de Atenea, circunstancia ésta que probablemente ha hecho surgir el mito de la relación entre Prometeo y Atenea. Si ésta participa en el robo del fuego facilitándole el acceso hacia el fuego solar no hay que olvidar que ella es hija de la titánide Metis, a la que Zeus había dejado embarazada y, luego, tragado, ya que un oráculo de Gea le había anunciado que, si bien Metis le daría una hija, la próxima vez le daría un varón predestinado a destronarle. En cada contacto con el linaje de los titanes se esconde siempre el germen de una conspiración, se abriga una desconfianza en torno al destino que pesa sobre el dominio, sustituable, de los dioses. Aunque de una forma consecuente, pero, genealógicamente, falsa, Goethe adscriba a Prometeo un conflicto con Zeus típico del hijo con su padre, en el caso de la ayuda prestada por Atenea en el robo del fuego estaría en juego, más bien, un enfado antiguo. Homero sabe aún algo sobre un complot de Atenea con Hera y Poseidón para encadenar al Padre; pero Tetis lo previó y asustó a los conspirados sirviéndose de uno de los hecatónquiros, aquellos gigantes de cien brazos.

En la relación de Prometeo con la ofrenda del fuego se funda un punto más de conexión con su benevolencia hacia el hombre. El dispensador del fuego está presto a convertirse, ante las reivindicaciones desmesuradas de los dioses y de sus sacerdotes respecto a los hombres, en su auxiliador. Recibir una veneración cultual por el hecho de haber aconsejado a los hombres una praxis sacrificial más ligera, ayudándoles a comerse la carne buena de las víctimas dejándoles a los dioses únicamente los huesos y la grasa da la impresión de ser una razón sólo admisible si se tiene en cuenta el afán del mito por simplificar. De ahí puede haber surgido incluso el conflicto más grave del robo del fuego, pues la dispensación del fuego no tiene por qué haber estado vinculada, originariamente, a un robo. El castigo genuino por la tacañería sacrificial manifestada en el engaño perpetrado con la distribución de las víctimas podría haber sido, perfectamente, el mantener alejado el fuego —al que ellos tenían que agradecer el regalo divino del rayo— del uso de los hombres. La ampliación, prepotente, de la parte correspondiente al hombre en los productos de la naturaleza y la limitación de la antigua y desmesurada praxis sacrificial constituiría el trasfondo más antiguo de todo ello, y sólo secundariamente se opondría Prometeo, con el robo del fuego, a aquel cínico veredicto de Zeus: «¡Dejad que coman su carne cruda!». Poner

algo así en boca de Zeus le habría sido aún de todo punto imposible a Hesíodo; se trata de una interpolación posterior de Luciano.

Kurt von Fritz nos ha mostrado, con razón, que el engaño sacrificial fue, al principio, un éxito. Habría sido hecho por los propios mortales, con el consejo de Prometeo, no inmediatamente por este mismo. Lo que Hesíodo cuenta después sobre ello sería una versión reformada que no quiere ya creer que el Dios supremo sea capaz de sucumbir ante el truco del benefactor de la humanidad. La suposición del éxito de la maniobra es probable ya por el hecho de que sólo un engaño exitoso en la ofrenda de las víctimas podía hacer duradera una impune reducción de la parte de los productos agrarios que correspondían a los dioses y a los sacerdotes. Ese grado de desaparición paulatina de la voluntad de sumisión —representada en el mito y, sobre todo, en el mitologema de Prometeo— encuentra una expresión certera en la circunstancia de que a los dioses no les corresponda, de hecho, la mejor parte en la praxis, universalmente difundida, del sacrificio de animales. Nada precisaba más urgentemente de una sanción mítica que esa contención del celo sacrificial en honor de los dioses.

Por poco claro que aparezca en la tradición, así pues, el principio de la saga de Prometeo, la fijación decisiva del titán al destino de los hombres, tanto más amplio es el abanico de versiones sobre su prosecución. Por un lado, tenemos el encadenamiento de Prometeo, en las rocas del Caúcaso o en otro lugar, mientras que el águila le devora cada día el hígado, el cual vuelve a reproducirse cada día para ser, nuevamente, devorado —algo convertido en emblemático y que ha llegado hasta la narrativa actual—; por otro, la liberación del titán, a manos del más grande entre los hijos de Zeus o bien como consecuencia de la presión ejercida por el conocimiento secreto de Prometeo sobre el posible derrocamiento del Olímpico por obra de su próximo hijo. La pregunta sobre la antigüedad de cada una de las conclusiones de la historia ha sido planteada con frecuencia y nunca satisfactoriamente contestada. Y ello puede tomarse como si las dos soluciones hicieran, igualmente, justicia a la necesidad fundamental expresada en el mito de ver consolidada la duración de la posesión cultural por parte del hombre y la irreversibilidad de su desarrollo en relación con la rivalidad y las ansias vengativas de Zeus. Para ello basta con que el titán aliado de los hombres se oponga a Zeus: como un indomable e inmortal sufridor, o como liberado, vuelto de nuevo a su santuario ateniense.

Resulta instructivo, a la hora de preferir una u otra versión, tener en cuenta una formación análoga que concierne a los hermanos de

Prometeo, los titanes Atlas y Menocio, hijos, como él, de Jápeto, hermano, a su vez, de Crono, compañeros de generación, por tanto, de Zeus. Menocio fue abatido por el rayo de Zeus y Atlas condenado a soportar sobre sus espaldas la bóveda celeste. Es evidente que aquí no hay ninguna clase de liberación o gracia. Pero Prometeo tiene un estatus especial, ya que había sido un aliado de Zeus en la lucha de éste contra los titanes. Su liberación de las garras del águila por obra de Heracles está atestiguada como muy antigua en algunos vasos áticos. En esa representación, la figura del liberador es tan importante como la del liberado; no únicamente porque aquél esté designado, por los mitos, como el indicado para tales hazañas de liberación, sino, todavía más, porque, para ser hijo de Zeus, dispone realmente de una gran libertad de movimientos respecto a su Padre. Goethe no habría hecho de Prometeo un hijo de Zeus si la función de Heracles en esta historia hubiera llegado a tiempo a su conocimiento. El alfarero de hombres trabajando en su taller que él tiene presente dista aún demasiado de las hazañas y los padecimientos de Heracles como para tener el aspecto de un dios del Sturm und Drang, necesitado de pasión y liberación. Heracles ha colaborado decisivamente en la transformación definitiva de lo que podemos llamar la situación del mito en su conjunto. El liquidador de monstruos se convierte también en el apaciguador del Padre, al que se advierte que no engendre ningún hijo más y que se dé por satisfecho con el último, y más poderoso, de sus hijos.

Se discute qué es lo que, de todo esto, figuraba ya originariamente en Hesíodo y qué es una interpolación. Hesíodo tiene una relación difícil con todo aquello que pueda dejar a una luz incierta la posición de Zeus. No nos habla, por ejemplo, de la liberación definitiva de Prometeo. En la *Teogonía* figura el encadenamiento del titán a una columna o su empalamiento en una estaca, pero todavía no a una roca, y sin indicación del lugar y en presente. A Heracles se le permite hacer algo para mitigar los tormentos, acabando con el águila y poniendo así fin al devoramiento del hígado, pero no al encadenamiento o empalamiento de Prometeo. Es comprensible que Hesíodo sólo deje a Zeus estar de acuerdo con la muerte del águila a manos de aquel ser encargado de liberar al mundo de monstruos, pues la variante del desencadenamiento va, inevitablemente, ligada a la suposición de que el dominio de Zeus había estado en juego y que únicamente se habría salvado a cambio de la liberación de Prometeo. De esto Hesíodo ni puede ni debe hablar. Dado que Esquilo sí conoce la versión de la liberación, es posible que se trate de un mito local del

Ática, interesado en el retorno de Prometeo a su santuario, mientras que, para Hesíodo, la continuación de su encadenamiento podía ser la mejor garantía de la duración del dominio de Zeus. Esta conclusión guarda alguna analogía con el tratamiento recibido por los hecatónquiros, los cuales, si bien son liberados de sus cadenas gracias a la ayuda que prestaron a Zeus en su lucha contra los titanes, se ven devueltos nuevamente al lugar de su destierro subterráneo.

No sería lícito que el llamado a ser el último Dios pueda ser burlado aún por alguien. Esto nos lleva, otra vez, desde la pregunta final en que estábamos, al problema inicial del engaño del sacrificio, donde queda decidido que Zeus conocía, de antemano, el engaño que se le hacía al sustraérsele lo mejor de la víctima sacrificada. Aunque había calado en las intenciones, no impidió que se hiciera el engaño, probablemente, para poner en evidencia la injusticia del abogado de los derechos del hombre y dejar claro que su razón no era sino una estupidez corta de miras, pues le sometió a la necesidad de tener que volver a buscar de nuevo al cielo el fuego del que los hombres habían sido privados. Con esto, la figura mítica empieza a tener una cualidad trágica.

Zeus no sólo hace quedar en ridículo a Prometeo, como representante de los hombres, sino que le hace quedar como culpable, de modo que, en la dura persecución a que le somete, puede, tranquilamente, desempeñar el papel del justo. Esta figura fundamental de la tragedia, de la que Platón se avergüenza, sigue vigente para Pablo, que la conocía bien. Presenta a su Dios dando una ley que el hombre no puede cumplir y que, inevitablemente, le hace culpable. La historia que subyace en la paulina Epístola a los romanos es la historia de un héroe trágico, cuya muerte —aunque sólo sea con una identificación mística— es la única salida en una situación en la que cayó, precisamente, a causa de su voluntad farisaica de no hacerse culpable. La ayuda le viene de sustituir la realidad por un símbolo: el bautismo por inmersión en la muerte de Otro.

El engaño en la ofrenda de Prometeo significa también la creación de un símbolo, pues lo que él prepara y ofrece es, en vez del animal del sacrificio, un simulacro, una sustitución, un signo. A partir de entonces, sobre los altares de los dioses podían ser quemados trozos simbólicos del animal del sacrificio, convirtiéndose el antiguo engaño en algo duradero, y se podía esperar la tolerancia del Dios delegando la culpa en el titán ya castigado. Pero ese concepto superior y semiótico de la voluntad es también, al mismo tiempo, un concepto peligroso, pues el Dios que se contenta con el símbolo y que ha deja-

do de ser pensado como un ser que participa con deleite en el sacrificio ahora le anda dando vueltas al pensamiento de si no sería mejor mirar únicamente al corazón de los ofrendantes. Esto es lo que el mito no ha conocido y lo que ha hecho, una vez más, incumplibles las leyes religiosas que demandan sacrificios monstruosos e inauditos, y no, precisamente, simbólicos, sino del lado de acá del realismo.

Si en Hesíodo parece como si la segunda transgresión de Prometeo, la substracción del fuego del cielo, no fuera más que la consecuencia de la condena impuesta a los hombres por su primera transgresión —el robo del sacrificio—, esto ya no es sino el resultado de una sistematización secundaria. Ésta da, de nuevo, la razón a Zeus, sobre todo porque la confrontación, en Mecona, a causa de la parte de la víctima que corresponde al Dios y al hombre, caracteriza ya el final de una época en la que los dioses y los hombres se habían sentado juntos a la mesa. Una construcción más antigua nos deja la impresión de que Zeus veía en los hombres criaturas extrañas, una obra de los titanes, y no les concedió el fuego que ellos necesitaban, si no para la mera supervivencia, sí para una existencia más fácil. En la construcción de Hesíodo, la privación del fuego no corresponde a un estadio primitivo de la humanidad, con todo su salvajismo, a la que Prometeo ayuda por vía de la culturización, sino que responde ya a una sentencia condenatoria por el engaño perpetrado en el sacrificio a los dioses, por lo que el robo del fuego en el hueco del tallo de una cañaheja (*náর্থex*) tiene que haber significado, más que la substracción de un elemento que era propiedad exclusiva del cielo y de los dioses, un fracaso del castigo y una burla del Dios. Haciendo ya de la substracción del fuego la consecuencia de una acción adversa a los dioses, se encubre la enemistad de Zeus contra el género humano, fundada en el proceso dinástico de los propios dioses. Incluso el pensamiento renovado por Horacio de que hay elementos de la naturaleza que no son de la incumbencia del hombre y cuya posesión y dominio constituye un delito —el agua en la soberbia de la navegación, el aire en el letal vuelo de Ícaro, el fuego en el robo de Prometeo—, incluso este esbozo de sistema que sólo admite a la tierra como elemento adecuado al hombre parece haber sido ajeno, originariamente, a la historia de Prometeo.

En la versión que Hesíodo transmite en su *Erga*, la etiología del trabajo va unida a la donación del fuego; al alivio, ilegítimo, de la vida gracias a ese elemento le sirve de contrapeso la fatiga que cuesta ganarse la vida con su ayuda. Independientemente de esto, en las dos versiones del mitologema aparece el compendio de todas las senten-

cias condenatorias que le han llegado al hombre a causa de los favores concedidos por Prometeo: la mujer. Ésta es algo así como el contra-engaño de que echa mano Dios para castigar a la humanidad. Hefesto, el dios-herrero, recibió el encargo de hacer una obra deslumbrante, donde debían unirse el estímulo placentero y la calamidad de la vida. Dejando ahora de lado la psicología del propio poeta al hablar así de la historia del origen de la mujer, el núcleo de esa forma poética es la simetría estricta entre delito y castigo: con la misma irreversibilidad con la que el hombre obtuvo la posesión del fuego se ve ahora fijado, a través de Pandora, a su sexualidad. El poeta la percibe como una creación orientada hacia la disposición a la ilusión, en la que al hombre le debería ir tal como se quería que le hubiese ido a Zeus con aquella vergüenza del robo del fuego. El hecho de que éste acabe su discurso condenatorio con una risa burlona nos revela que ha llegado a lo que buscaban sus deseos de venganza.

Lo que Hefesto logra con la demiúrgica creación artística de Pandora se corresponde, mecánicamente, con la versión de que el propio Prometeo habría hecho con sus manos, como dios-alfarero, al hombre, dotándole de vida con ayuda de Atenea. Los atenienses siempre negaron que la diosa protectora de su ciudad hubiera hecho otra cosa que ayudar a Prometeo y que le hubiera amado también. Podían dejar caer que Zeus, a fin de velar sus intenciones vengativas y su crueldad para con Prometeo, habría hecho correr el rumor de que éste había sido seducido por Atenea y arrastrado a un amorío. De este modo, todo el mundo tendría que ver que se había hecho imprescindible el tomar las más drásticas medidas para la protección de la diosa virgen.

El mitologema de Prometeo, aparezca en la forma que aparezca, tiene siempre implicaciones en el ámbito crítico-cultural. No es indiferente la cuestión de si Zeus ve al hombre como un extraño residuo de dioses que le son enemigos en su propio cosmos y no desea otra cosa que aniquilarlo, haciéndole desaparecer en el Hades como a los otros miembros de las dinastías divinas pasadas, o si fue el hombre quien intentó asegurarse, con engaños y perfidia, su provecho y su disfrute de los productos del mundo contraviniendo derechos antiquísimos de los dioses, y todo para hacerse un mundo agradable. Si el robo del fuego representó el contraataque de Prometeo ante los deseos destructivos de Zeus, entonces la justificación, casi obvia, de la autoconservación está del lado de esta acción y de los favorecidos por ella; si, en cambio, es un acto que malogra el castigo de Zeus, entonces la cultura humana, posibilitada por el fuego, está basada en una

ganancia injusta y en unos deseos ilegítimos. Si después del conflicto de los sacrificios, Zeus no sólo priva a los hombres del fuego, sino que oculta ese su único modo de existencia (*bíos*) de su vista, ellos luchan, bajo la protección de Prometeo, por la autoconservación, pero, al mismo tiempo, se procuran a sí mismos más de lo que tenían que ser privados. Así fundan los *Erga* el nacimiento del trabajo a partir del empobrecimiento de un mundo que había sido enteramente determinado para el sustento del hombre: «Pues los dioses mantenían ocultos los bienes a los hombres, / de lo contrario, en un solo día podrías ganar tú lo suficiente / para vivir todo un año, incluso alejado del trabajo». Si bien todo esto se mueve en un terreno de condena y rivalidad, no responde a una voluntad de aniquilación. Sin embargo, los hombres quieren más que simplemente vivir.

El otro aspecto es una comprensión, más bien, alegórica de la privación y posterior transmisión del fuego. Los hombres son, por naturaleza, estúpidos, como los animales, e indignos de la existencia. Zeus los quiere aniquilar y cuenta con que, en la situación en que están, no podrán durar gran cosa. Y entonces interviene Prometeo, que es el primero que hace de estos seres auténticos seres humanos. Esa «profundización» del mitologema está ya a punto de dar el salto a una interpretación del fuego como la capacidad de creación e invención por antonomasia, ya que es un presupuesto para la transformación y refinamiento de todos los objetos de la naturaleza. La cultura sería, simultáneamente, tanto una forma de instruir como también de despertar la autocapacidad de activación del sujeto. Prometeo no sería, primero, el ceramista de la humanidad y, luego, el donador del fuego, sino el creador del hombre mediante el fuego; esto es lo que constituye la *differentia specifica* del hombre, como lo será, de nuevo, en la paleontología antropológica de la actualidad.

No se puede dejar de reconocer que la historia de Pandora se relaciona con aquella teoría de la cultura que hace del surgimiento de la abundancia y de lo superfluo algo sospechoso. El rasgo más sobresaliente en el envío de la mujer que hacen los dioses consistiría, entonces, en la novedad deslumbradora que debió de representar para un mundo de varones que nos hemos de imaginar como guerrero. Lo que se añade es, en comparación con la posesión asegurada del fuego y el aligeramiento de las cargas sacrificiales del culto, una pequeñez, una molestia, más que una amenaza. Por esta razón el rasgo burlesco que viene adherido a las figuras de los héroes culturales y, probablemente, también, a la figura de Prometeo, puede, muy bien, pasar a la de Pandora: ésta trae la desgracia, pero sin quitar los logros de los

que Prometeo sale fiador. De ahí que no se deberá decir que, en definitiva, Prometeo no ha hecho nada por los hombres, pues cada uno de sus engaños habría sido anulado por un contraengaño y, de la forma más ostensible, con el envío de Pandora. Seriamente considerado, todo esto no es nada en comparación con la obtención de una definitiva posibilidad de existencia.

Nos damos cuenta de las aspiraciones de Hesíodo y de hasta dónde quiere llegar, pero también nos percatamos de la insuperable resistencia que le opone el material mítico que utiliza. El ocultamiento del fuego como modo de existencia (*bíos*) afectó al núcleo de las posibilidades de vida humanas. Por mucho que los *Erga* puedan describir el peso de esta vida y pintar su exacerbación por las ansias de despilfarro de la mujer, también pueden —y deben— partir de esa posibilidad elemental de vida. Claro que, para el público de varones que tenía Hesíodo, la figura de Pandora experimentó una demonización por superar, con creces, sus efectos las características de las propiedades femeninas: en la caja abierta por ella había entre los males, «un sinnúmero de enfermedades furtivas». Pero incluso éstas no eran sino meras esquirlas de aquella voluntad aniquiladora de Zeus, de la que Hesíodo ni habla ni debe hablar. Ya no le es accesible ni siquiera la interpretación del nombre de *Pandora* [todos los dones], pues su caja sólo contiene lo peor de todo. La imagen de una cratera de figuras rojas conservada en Oxford muestra a Pandora saliendo de la tierra con los brazos extendidos: su nombre sería comprensible tratándose de una diosa de la tierra, como también lo era su demonización para un público como el que rodeaba al cantor, devoto del Olimpo.

En su trilogía sobre Prometeo, Esquilo trajo el tema de la tragedia a su más pura configuración mítica: lo mejor para el hombre sería no existir. El primero que empleó esta fórmula fue Baquilides, cuando, en su quinta Oda, la pone en boca de Heracles, al cual por primera y última vez el destino, aquí el destino de Meleagro, le hace derramar en el Hades algunas lágrimas: «Lo mejor, para los mortales, es no haber nacido y no ver la luz del sol». En el *Prometeo* de Esquilo esto no significa la típica falta de salida de una desesperación de índole subjetiva, sino un hallazgo objetivo del propio mito, que no sólo encuentra expresión en el intento de aniquilación del nuevo Dios respecto a aquellas creaciones de la generación de Crono, sino incluso en el reconocimiento de la legitimidad de tal aniquilación por parte de Prometeo. Esta tragedia hace, del mito, algo que trasciende la mera historia de cómo se salió con la suya el derecho a existir reivindicado por los hombres. Prometeo forzó a Zeus a revalorizar —hasta el pun-

to de verla como algo grande en la tierra— a aquella despreciable raza efímera, que ni Zeus pudo hacer desaparecer en el Hades. Haber hecho de la objetiva indignidad de los hombres más que un ser con una mera capacidad de existir —algo digno de existir— constituye la transgresión fundamental contra el orden del mundo, cosa admitida por el mismo Prometeo.

El mito, tal como lo presenta la tragedia de Esquilo, no concede a la conservación de la humanidad un derecho más alto, ni siquiera por boca del titán sufriente. Prometeo describe al género humano de una forma tal que, más bien, hubiera merecido ser destruido; lo constituirían seres estúpidos, trogloditas sin hogar ni patria. Si únicamente les hubiera faltado el fuego para poder sobrevivir, Zeus no habría tenido derecho a despreciarlos así; pero el fuego era lo último que les faltaba para hacer posible la realización de las artes que Prometeo les había traído, después de haberse limitado a vegetar como seres obtusos y desorientados. El coro de las Oceánides tiene razón: Prometeo sobreestima a los hombres. Sólo les ha podido «hacer» de verdad lo que son al sacarlos del estado de indignidad total en que estaban. Él no les podía proporcionar legitimidad alguna en el cosmos de Zeus, pero sí podía imposibilitar a éste la ejecución de la sentencia de que no merecían existir. Si Zeus había querido empujar a la humanidad hacia la desesperación, a fin de que ella misma se encargara de su propia desaparición de la faz de la tierra, Prometeo había hecho fracasar este propósito dándoles una realidad, el fuego, y una ilusión, la «ciega esperanza». Este elemento ilusorio apunta a que no podía tratarse, para el hombre, del logro de una auténtica felicidad; se engañaba sobre su verdadero *status naturalis*, y esto era también una condena.

Esquilo ha encontrado una solución para las dificultades experimentadas aún por Hesíodo con la cuestión de la esperanza, la más tozuda de las propiedades humanas. En la historia de Pandora, la curiosidad de la mujer había dejado sueltos todos los males, que se abatieron sobre la humanidad; de su dote a la asustada mujer, sólo le quedó, en el fondo de la caja, la esperanza. ¿Había sido ésta, por su ligazón *ilusoria* con el futuro, uno de los males genuinos, al que, no obstante, no se le permitió actuar como tal? Pero como una perspectiva *real* de un futuro mejor difícilmente habría tenido un lugar entre los males que componían la dote de Pandora. Es patente que, en esto, Hesíodo no se aclaró con el material previo de que disponía.

Fue el trágico Esquilo quien homogeneizó todo esto mediante el sencillo recurso de hacer del propio Prometeo el creador de un deseo

subjetivo de existir en el hombre, en contra de los datos objetivos de su existencia: mediante la esperanza. Frente al Coro, que rodea compasivo al encadenado, confiesa él el más radical de todos los engaños: escamotear a los hombres la sinrazón de su existencia. Probablemente para persuadirlos a que aceptasen el fuego les había impedido ver con sus propios ojos, gracias a la ceguera de la esperanza, su verdadero destino, pues esto lo revela él antes de hablar de que les había dado el fuego, con el cual esperaba —en ese momento en que hablaba— que pudieran encontrar aún salida a multitud de habilidades artísticas. En el fondo, Prometeo hace lo que, generalmente, hacen también los dioses en la tragedia: actuar cegando. Su forma particular de *átē* son las «ciegas esperanzas».

Cuando los hombres sobreviven en el mundo, hay, por tanto, un engaño en juego. No hubiera bastado regalarles algo; tenían que llegar a ganar por sí mismos las nuevas posibilidades. Es verdad que esto se convierte en una afrenta contra Zeus y su voluntad de llevar a los hombres hacia lo que, según él, es lo mejor para ellos: no ser. No obstante, aquel engaño no engaña al Dios, sino, exclusivamente, a los hombres, cosa que es proclamada por el Coro de la tragedia, que, si bien está lleno de compasión con el sufriente amigo del hombre, lo presenta como injusto con Zeus. Comparte, con él, su juicio sobre lo indignos que son los hombres para estar en el mundo. El Coro hace lo indicado: consuela, pero no excusa.

Aunque ésta es una tragedia en donde —con la más extrema agudización de los contenidos míticos— no sólo se trata de la existencia apaciguada del hombre, sino de su no-ser, aquí obstaculizado, esto no quiere decir que el propio hombre sea el actor del drama. Friedrich Schlegel iba a escandalizarse de que el héroe de la tragedia fuera un dios, aunque su tema fuera la existencia del hombre. Pero sólo enfrentándose un dios como Prometeo con el cronida podía, propiamente, surgir el conflicto en torno a la humanidad y acabar, para ella, con alguna consecuencia segura. Pues solo un dios podía sobrevivir a ese castigo letal, convertirse en el monumento de lo inaniquitable que es la humanidad y forzar a Zeus a un «reconocimiento de los hechos», como se dice en el lenguaje político. Quien se opusiera a la aniquilación del hombre por Zeus tenía que ser, él mismo, inaniquitable. En el escenario de esta decisión no tenían nada que buscar los indirectamente afectados. En esto encuentra ya expresión la antigua *hipótesis*,* tal como se halla caracterizada tanto en ésta como en otras

* Aquí, en el sentido de fundamento, principio. (*N. del t.*)

tragedias de Esquilo: la escena es acaparada no sólo por grandes e importantes figuras, sino, exclusivamente, por los dioses —*theía pánta prósōpa*— y, además, los más excelentes de entre ellos —*presbýtatoi tōn theōn*.

Ahora bien, una de las figuras de la tragedia no es, de suyo, una divinidad, si bien será elevada a esa dignidad por los egipcios al final de su camino. Se trata de Io, la hija del Dios fluvial Ínaco, transformada en vaca por la celosa Hera y acosada por un tábano a lo largo y a lo ancho del mundo. En su huida va a parar al desierto escita, en donde Prometeo sufre su destierro, lejos de todo contacto y de la vista de los humanos. Según sentencia Hefesto, auxiliar ejecutor de Zeus, no le está permitido percibir ningún sonido ni ver ninguna forma de mortal, ya que la causa de su delito ha sido, justamente, su tendencia a «un desmesurado amor hacia los mortales». Y así es como se le presenta a Prometeo la perseguida Io, con toda su miseria. Se encuentran dos víctimas de los Olímpicos. Aquí tenemos, igualmente, un paradigma de la función de Prometeo: rescatar a los humanos de las asechanzas de los nuevos dioses olímpicos. El titán auxilia a Io en su loca huida, convirtiéndose en acusador de Zeus ante el Coro, que ahora tiene ante sí, además de la víctima culpable, otra inocente. Salta a la vista la importancia de la argumentación en la escena de Io: el derecho objetivo de Zeus frente a Prometeo, fundado en la indignidad de la humanidad en su estado primitivo, queda en entredicho por la forma en que trata, como un violento tirano, también a otros seres —y acaso a todos.

Hemos de conceder un valor alto a la escena de Io en la tragedia, mal que les pese, sobre todo, a aquellos que, por su causa, han creído que debían dejar de adjudicar a Esquilo la historia de Prometeo. No es suficiente haber apartado de la humanidad la voluntad divina de aniquilación, sino que también el acto de mostrar la restitución de la fe en la existencia en una mortal a la que se ha privado, trágicamente, del sentido de su vida constituye una idea de una gran significación, pletórica de consuelo metafísico, frente a la visión de un Dios tiránico que se autorrefuta con sus propios hechos y al que todavía le queda ver por primera vez el abismo en que él mismo puede despeñarse.

Cuando encuentra a Prometeo, Io, la de forma de vaca, está al borde de la desesperación, en el límite de su voluntad de vivir. Qué se gana con seguir viviendo, pregunta, y llega al mismo resultado que los otros personajes de la tragedia: lo mejor sería —ya que no se le concedió el don de no haber sido jamás— acabar de una vez con los

tormentos. Claro que así Zeus, entre otras amenazas, estaría ejecutando también aquella de aniquilar el linaje de Ínaco, el fundador de la dinastía de Argos. Por tanto, con este encuentro Prometeo está ante la misma situación que en lo concerniente a todo el género humano. Lo que no había querido aventurar aún por amor a la humanidad ahora se hace ya insoslayable: revelar a gritos el secreto de su madre Gea sobre el posible final de la tiranía de Zeus. Un aspecto importante en todo ello tiene que ver con el hecho de que Prometeo poseyera y guardara para sí ya desde antes esta presciencia del destino.

Pero la transformación, o deformación, más significativa del mito de Prometeo no consiste en que el motivo de su propia liberación no fuera suficiente para poder utilizar ese instrumento oracular, el más incisivo posible, contra Zeus, sino en el doble sentido del contenido de la profecía. Dado que Zeus no dará, como consecuencia de esa advertencia, aquel paso fatal que le hubiera llevado a engendrar a un hijo más poderoso que él, debemos creer que tanto el poeta como su público eran capaces de entender también en sentido metafórico el oráculo de la caída del tirano: Prometeo pondría fin a la tiranía apaciguando a este Dios dominador. En cambio, la propia Io únicamente puede y tiene que entender aquella sentencia visionaria en su drástico sentido literal, si de lo que se trata es de consolarla en su desesperación extrema. La desesperación de los hombres acabará allí donde el Dios empiece a experimentar los límites que amenazan su poder.

Con ello, Prometeo no es, únicamente, el inflexible ser sufriente, que demuestra, encadenado a la roca, la inmortalidad de su rebeldía, sino también aquel que persiste en repetir su acción —tanto en lo concerniente al engaño del sacrificio y al robo del fuego como en lo referente al rescate de la humanidad en general y de esta persona perseguida en particular—, reivindicando así una validez universal para el hecho cuyas consecuencias él padece. Muestra a aquella mísera Io, castigada con la cornamenta, el camino de su futuro y le revela, en tonos proféticos, su larga huida, que acabará en el delta del Nilo, donde será madre de un nuevo linaje. Después de haber recobrado su prístina figura humana, tendrá un hijo de Zeus, Épafo, engendrado por él de una forma más decente de la ordinaria, esto es, mediante el mero contacto con su espalda, mostrándole también, así, la forma peculiar que ella tendrá de destirarizar al Dios.

Otro sentido profundo de esta obra poética queda de manifiesto en el hecho de que, en la tragedia, Prometeo, salvando a Io, haya salvado a la antepasada del que le salvará a él mismo en el futuro. Re-

montándose hasta los comienzos, le presenta a Io toda esa construcción que se irá desarrollando con el tiempo, aludiendo a la multitud de generaciones necesarias y los caminos a recorrer por sus descendientes hasta llegar a Alcmena. Ésta se convertirá, por obra, a su vez, de Zeus, en la madre de Heracles. Esa vista panorámica hasta las honduras del tiempo nos hace presentir —casi se nos mete por los ojos— la larga duración del suplicio del titán, aun después de que éste haya amenazado a Zeus con el decreto de Gea. El mito no tiene ningún otro concepto del tiempo que no sea el del transcurso de generaciones y generaciones, a través de las cuales irán teniendo lugar, a largo plazo, todo aquel cúmulo de acciones y retroacciones. Io es una víctima del joven Tirano; pero su nombre nos hace poner ya la mirada en esa última vez en que Zeus se apareará con una mujer mortal; después de Alcmena y del poderoso vástago —producto del más sutil e insidioso de los engaños— ya no se creará capaz de seguir engendrando, impunemente, más hijos. Cuando este Heracles mata al águila de Zeus que está devorando a Prometeo, es portador de un signo de rebelión ya mitigado o que, al menos, demuestra cómo había disminuido el poder del Padre-Dios.

Cuanto más lejos se proyecta la acción de Prometeo en el futuro, tanto más atrás, en el pasado, se remontan sus raíces. Por ello, el poeta ha hecho ascender la genealogía mítica hasta la más remota antigüedad: Prometeo es —pasando por alto toda una generación, la de Jápeto y Clímene— vástago directo de Gea, la prístina Madre de todas las dinastías divinas, salida directamente del Caos. De allí procede la presciencia sobre los destinos del mundo de los dioses, que decide, aquí, la confrontación con Zeus. Éste se ve obligado a mandar a su mensajero Hermes hacia donde está el preso del Caúcaso, para extorsionarle, con la amenaza del rayo, a que revele lo que sabe sobre el futuro de los dioses. Cuando Prometeo se enorgullece de haber ayudado a Zeus a tomar el poder, deja también traslucir cómo su propio poder, que ahora parecía tan decaído, había hecho incrementar aún más el poder del Olímpico, que tan fuerte parecía ahora. Su propia historia abarca la historia de Zeus, como si ésta no fuera más que un mero episodio dinástico.

Que los hermanos de Prometeo prefirieran fiarse más de la propia fuerza que de su consejo, mientras que él mismo apostó —siguiendo el saber ancestral de la Madre— por emplear el engaño en su lucha contra el poder fue decisivo para el resultado de la titanomaquia. Esto debe dejar claro lo siguiente: Zeus está a punto de repetir, en su relación con Prometeo, el error de los titanes, al tratar a su anterior

aliado y consejero como a un rival insubordinado. En la esencia de la tiranía subyace una enfermedad; no deja de ser un reflejo de lo político que Esquilo haga lamentarse al Coro de Oceánides de que la tiranía desconfíe de los amigos probados y se apoye en sus protegidos y favoritos. La adulación y el aplauso de éstos debe haber sido lo que llevó a Zeus a maquinarse la sustitución del género humano por otra creación digna de la nueva dinastía de dioses. Y esto fue lo que indujo a Prometeo a desbaratar los planes de Zeus.

Al comienzo mismo del *Prometeo encadenado* el espectador se entera, por boca de Cratos, que, junto con Bía, arrastran al preso hasta la roca, de que no sólo se ejecuta un acto de justicia con este titán en nombre de los dioses sino que, con ello, se ha de impartir también una enseñanza: Prometeo debe amoldarse a la «tiranía» de Zeus, cejando en su *philánthrōpos trōpos*. Tenía, pues, una posibilidad de cambiar. Esto saca a relucir un efecto inesperado: el propio Tirano será, al final, distinto. No puede ser que más tarde se avenga a corroborar el derecho de los hombres a la existencia y a vincularse él mismo a la ley por puro miedo. De otro modo, su palabra dejaría de tener la fiabilidad que debe resultar de esta confrontación. El propio Zeus ha de convertirse en ese «amigo del hombre» que a Prometeo nunca le fue permitido ser. Algo así pide su tiempo; Prometeo no se precipita a sacar partido de su presciencia. Según su propia formulación, quiere usar la actual *týkhē* para librar, en el futuro, al *phrónēma** de Zeus de su cólera. El simple hecho de que le haya sido levantado su castigo no podría sacar adelante los designios que él abriga hacia el hombre si el mismo Zeus no hubiera sido empujado por su propia historia a aceptar la existencia de los hombres. El procedimiento del reparto de poderes toma aquí un cariz más bien didáctico: los dioses se imparten, unos a otros, una enseñanza.

La tragedia ha de sugerir el largo camino a recorrer, a través del tiempo, que presupone el acto de enseñar y de ser enseñado. Antes de nada, y sobre todo, se ha de presentar la irreducible tenacidad de Prometeo, pues ésa es la garantía de que no revelará su secreto para conseguir, simplemente, un resultado tan minúsculo como el de su propia liberación. Lo que él anuncia ante el Coro para consuelo de lo y de lo que se enorgullece, cada vez con más fuerza y con una seguridad que casi raya en la arrogancia, no es algo que él vaya a revelar tan a la ligera. Sabe muy bien qué posibilidades abre ese gran com-

* Términos que podríamos traducir aquí, respectivamente, por «coyuntura» y «ánimo». (N. del t.)

pás de tiempo en que se extienden sus propios padecimientos, a los que se quería hacer aún mayores —tras la embajada de capitulación de Hermes y la burla que de él hizo por su mentalidad servil— hundiéndole en el Tártaro y con el tormento del águila, nutrida a diario con su cuerpo. Lo que ahora sufre no lo sufre por aquel engaño del sacrificio y el robo del fuego, sino a fin de ganar el tiempo necesario para amansar de un modo definitivo a aquel supremo poder del Olimpo. Todo está dispuesto para mostrar que si él, en adelante, padece es por su propia decisión, esperando la llegada de Heracles y un cambio fiable en el Otro.

Que no pueda haber nada que sea lo último y definitivo en esa sucesión de edades y dinastías y que incluso Zeus tenga que poder ser también derrocado —si bien es verdad que el Padre de los dioses evita, al final, el peligro de tener nuevos rivales dejando de engendrar nuevos hijos— es algo profundamente enraizado en la lógica de este mito. Le es inherente el eludir poner a prueba la caducidad de su poder, no porque esto case mejor con su esencia divina, sino por resignación y prudencia, manteniendo a raya su propia compulsión a la repetición —que el mito puede haber sacado de su afinidad con el ritual del culto—. La trilogía prometeica presupone este pensamiento, pero únicamente para darle una última vuelta de tuerca, a favor de la razón de ser de la humanidad: si Zeus está dispuesto a salir garante de la existencia del hombre, se librará de seguir sembrando ciegamente la semilla de su propia corrupción. Propiamente, Esquilo describe a su público la educación por la que pasa Zeus hasta convertirse en el último de los dioses que han ostentado el poder supremo, sin presuponer aquella confianza que tenía Hesíodo en las cualidades del Olímpico.

Para ello no se necesita que fracase alguna otra rebelión, sino el rechazo de la sumisión, la resistencia tenaz —que se extiende a lo largo de milenios, incluso a costa de una agudización extrema de los tormentos—, la inflexibilidad de este sabio conocedor del destino, capaz de esperar, pacientemente, que llegue la hora del reparto definitivo de poderes. La persecución de Io es, al mismo tiempo, una representación del hecho de que el *deus novus* aún no está lo suficientemente maduro como para ver en Prometeo algo más que al portador de un secreto que le chantajea. Si éste, una vez dejado por Io, expresa, con grandilocuencia, lo seguro que está de que Zeus será, un día, humillado, ello es un indicio de una prueba de fuerza que no tiene que ver, directamente, ni con el destino de Io ni con el de la humanidad: lo que menos le preocupa es este Zeus, al cual, de todos modos, no le queda

ya mucho tiempo para seguir dominando sobre los dioses. Tal seguridad hace que comparezca Hermes y el rechazo del que éste es objeto —sin ninguna otra consideración— lleva a una exacerbación de esa prueba de fuerza. Contribuye a visualizar la historia narrada por el poeta que sea ahora, y no antes, cuando el águila de Zeus se hace cargo de la ejecución de la terrible condena.

Tras aquel rechazo burlón de Hermes deja de haber, entre Zeus y Prometeo, la relación propia de una instancia que condena y un reo perseguido por favorecer a los hombres; por esto él ya había padecido con su destierro y su encadenamiento. Lo que ahora ocurre, al final del *Promētheús desmōtēs*, es una confrontación heterogénea, en la que ya no se trata sino del mantenimiento en el poder de la dinastía de Zeus. No queda nada de lo anterior, salvo la abierta lucha por la existencia, llevada adelante mediante los medios de que dispone cada una de las dos partes. Mientras no haya quedado revelado quién, de los dos, lo será, de verdad, en el futuro, Prometeo parece ser el rival más peligroso. Su respuesta a Hermes —la única adecuada al largo aliento de un mito que, para que los hombres tengan alguna posibilidad, ha de esperar a que el nuevo Dios se vuelva más maduro— es la siguiente: «Todo lo enseña el tiempo envejeciendo».

Por lo que sabemos del fragmento que nos queda del *Promētheús lyoméños*, el Coro lo integran aquí, en vez de las Oceánides, los hermanos titanes. Zeus los debe haber dejado en libertad, después de tenerlos confinados en el Tártaro; el propio Prometeo, con su particular *descensus ad inferos*, les habría traído consigo fuera del mundo subterráneo. Por ello, podemos pensar que, al final de la primera parte de la obra, el poeta dejó que el rayo y los truenos arrojaran a Prometeo a las profundidades de la tierra. Es evidente que su intención no era mostrar el cambio de la situación del mundo sólo mediante la aparición de Heracles y el acto de fuerza protagonizado por él al matar al pájaro de Zeus —para nosotros, indudablemente, una acción sustitutoria del asesinato del padre—. Un cambio como éste en usos y costumbres pedía el establecimiento de un nuevo Derecho, conseguido con las artes persuasivas de la Madre primigenia, Gea, que sólo habría eximido a su hijo de la obligación de mantener en secreto su profecía con vistas a la transformación de Zeus.

De modo que el hecho de que el Coro sea de titanes significa que Zeus ha solucionado su «problema generacional» —del que Hesíodo aún no sabía nada, pero sí, probablemente, Píndaro—: permite salir del Tártaro al Padre Crono, otorgándole el señorío sobre las islas de los afortunados. Prometeo no puede beneficiarse del indulto conce-

dido a los titanes porque su conflicto con Zeus ya no se basa en aquella vieja rivalidad entre dioses por ver quién conseguía el dominio, en la que él, por cierto, había sido aliado de Zeus, sino en la amenaza de una rebelión futura, con un final ya establecido, y su empeñamiento en mantener en secreto el enunciado de la profecía, que Zeus tenía que saber si quería evitar su realización.

El poeta muestra a Prometeo como a un ser desesperado, arrojado, primero, a las profundidades de la tierra por el rayo de Zeus y, luego, picoteado por el águila. Hasta él es consciente ahora de esa sentencia que compendia toda la tragedia humana, a saber, que hubiera sido mejor «no haber nacido». Prometeo se lamentará expresamente de que a él se le haya privado hasta de la salida que todos tienen: «dejar de ser». Se han hecho muchas cábalas sobre la queja central de la tragedia en boca de un inmortal como Prometeo. A mí me parece que la intención del poeta apuntaba, sobre todo, a identificar a Prometeo con la desesperación de los hombres, procurando, así, que su rebelión como titán no le hiciese olvidar su papel filantrópico. No sabemos qué sentido tuvo la aparición de Gea en el *Prometeo liberado*; ésta debió haberle persuadido a poner fin a su actitud obstinada, pues está claro que la segunda pieza de la trilogía venía montada sobre un mundo de persuasión, mientras que la primera se basaba en un mundo de violencia. Esto hace que no perdamos de vista la función del mito, en la forma con la que los griegos estaban más familiarizados.

Si Prometeo pudo creer que era voluntad de Zeus no concederle la mortalidad también hubiera podido ver la conexión que esto tenía con la propia situación del Olímpico, el cual, aunque pudiera, no tenía que dejar morir al guardián del secreto de su destino ¿Había accedido Prometeo a revelar su secreto también porque se prometía, con ello, a cambio, la concesión, por parte de Zeus, de lo que pedía su *amor mortis*?

Sólo si fuera cierto que todo iba enfocado hacia la misión filantrópica de Prometeo, que se realizaría en la tercera pieza de la trilogía, *Promētheús pyrphóros* —enmarcada en la historia del nacimiento de su fiesta cultural en el Ática—, se podría seguir la hipótesis de que coadyuvó a la eternización del régimen de Zeus por amor a su propia aniquilación. Evidentemente, la representación, pura y dura, del sentido de la tragedia en el deseo de no ser se habría convertido, más allá de toda medida, en la ilusión de un dios de que, al fin y al cabo, esto le podría ser concedido también a él, como una gracia del Dios enemigo al que, con su revelación, había salvado.

El deseo, ilusorio, que abriga Prometeo de no ser más sirve de contrapeso, en la economía del drama, a aquella ciega esperanza con la que él preservó a los hombres de la desesperación. Gea debe de haber mostrado a Prometeo que el irresponsable ilusionismo de aquella ciega esperanza había ganado, mientras tanto, en realismo, dada la dulcificación de Zeus y su cambio de actitud con los hombres, hasta convertirse en el benévolo protector de sus hogares.

Nos queda por echar aún una ojeada al papel de Heracles. No emprende aquel acto de liberación de Prometeo aposta. Lo que ocurrió, más bien, es que, cuando estaba resolviendo los tareas que le debían cualificar como dios pasó, en una ocasión, por allí y, percatándose de la monstruosidad de la escena, mató al águila que lo torturaba. Se ha dicho que soltar definitivamente las cadenas del titán no pudo ser cosa de su incumbencia. Con todo, de estas dos acciones, quizá la de más peso es la de haber matado al águila. Este pájaro no sólo servía para castigar algún hecho ilícito, sino que era el arma empleada por Zeus contra los que se oponían a su dominio. No es poca cosa que Heracles tratase al águila de su Padre como a cualquiera de los otros monstruos y que Zeus no se atreviera a decir nada. Acaso no hubiera impedido al último y más grande de sus hijos de mujer que liberase a Prometeo de sus cadenas, pero puede que a aquél ni siquiera se le hubiera ocurrido algo así: lo que tenía *in mente* era aniquilar monstruos, no realizar un acto de clemencia.

No, Heracles no quitó las cadenas al titán no porque no le estuviera permitido, sino porque esto era algo que tenía que hacer el mismo Zeus, para completar, así, su propia destiranización. No debe ser sorprendido, ni desde arriba ni desde abajo, con actos de este género, sino que él mismo debe obrar de tal forma que sea una viva expresión de moderación. Una consumación de la liberación por parte de Heracles constituiría una anticipación del mecanismo del *deus ex machina*, inventado posteriormente por Eurípides y que Siegfried Melchinger ha interpretado, probablemente con razón, como expresión de un postrer acto de no-seriedad, de superación irónica de la trama trágica. Si bien esto no deja de ser también un manejo legítimo de lo mítico, es ajeno a Esquilo y no podía ser su última palabra en la conflictiva historia de Prometeo, historia que abarca a todo el mundo y a todo el tiempo. Para eso ya tenía la comedia satírica *Promēthēús pyrrhaeus* —Prometeo el incendiario.

El título de esta comedia satírica, que debe de haber sido representada después de *Los persas*, tiene la ambigüedad típica del género: el «autor del fuego» lo es en el sentido del salvador de la humanidad,

pero también en el sentido del «causante de un fuego», del «incendiario». Los griegos fueron siempre conscientes de la ambivalencia de las buenas acciones de sus dioses. Conforme a la hipótesis de Deichgräber, en esta comedia con referencias a Prometeo había una escena en la que los sátiros, llenos de curiosidad, se aglomeran en torno al fuego, cuyos efectos todavía desconocen, percibiendo con delicia su resplandor, para percatarse acto seguido, y de una forma dolorosa, de que allí es sumamente fácil salir quemado. Hay imágenes de vasos que representan a Prometeo trayendo consigo el fuego, rodeado por una serie de apasionados sátiros que danzan a su alrededor mientras cogen un tallo de cañaheja. En uno de los fragmentos conservados se habla de un sátiro lastimado: se trataba de una quemadura que hubo de ser curada.

Después de las tres partes de la tragedia representadas en las Fiestas Dionisiacas, con todas las monstruosidades y horrores que los dioses deparaban a los hombres, el *sátiro* hacía respirar aliviados a los agotados espectadores. El conjunto de la obra no necesitaba constituir algo unitario. No hay, en *Los persas*, ninguna referencia previa al *Prometeo el incendiario* que los va a seguir, y lo mismo pasa con el resto de las tetralogías. En cualquier caso, en la pieza satírica el poeta no tenía por qué decidir si quería o no representar la fundación del culto a Prometeo más que su filantropía o su delito contra los dioses. El propio don del fuego aparece en toda su ambigüedad, entre lo que es un regalo y un peligro, pero las dos cosas sin una dimensión salvadora o condenatoria. La metáfora, apuntada aquí por primera vez, de que los que traen consigo la luz traen también, inevitablemente, el fuego ha dado lugar a una serie de dudas, surgidas posteriormente en torno a las distintas «Ilustraciones», de si la verdad merece, realmente, el precio de los fuegos que ella puede encender.

Es una suposición frívola pensar que este *sátiro* sobre Prometeo como autor del fuego e incendiario pudiera haber sido la pieza poética resultante de las antiguas transformaciones del mitologema. Por un momento podía parecer que el trabajo sobre mito había sido ya terminado. Los sátiros danzantes con las barbas chamuscadas parecen constituir la última de las transformaciones de lo que había comenzado con el Coro de las Oceánides y su desaprobación y lo reflejado en el Coro de los titanes liberados, si bien es cierto que este *sátiro* apenas ha sido representado en conexión con la tragedia de Prometeo. Respecto a los rasgos cómicos de la vida de los dioses, presentes ya en Homero y en los que se basa todo el género burlesco posterior que tiene como objeto a los dioses, Jacob Burckhardt ha plan-

teado, con prudencia, la pregunta: «¿Acaso el camino llevaba, en ocasiones, de lo terrible a lo bello a través de lo cómico?». Para él, tiene que ver con el dominio de la poesía entre los griegos, después de Homero y Hesíodo, «sobre cualquier otra concepción de los dioses» el hecho de que «el alma tratara de alzarse, desde el principio, por encima de la inquietud que le producía lo sobrenatural». En este empeño habría «amanecido, quizá de repente, por una ascensión inesperada, ese día memorable del liberador canto épico». Los poetas de los grandes poemas épicos habrían sido, «antes de nada, los que transformaron a los dioses en seres semejantes a los hombres y, sin embargo, admirables, quitando de ellos todo aspecto grotesco, liberando, con ello, al pueblo de aquel sentimiento inquietante». En este proceso de despotenciación a través del mito y de la poesía, que es una elaboración suya, la forma más ligera es la más difícil de lograr, de manera que lo bello acaso no haya sido accesible jamás sin haber pasado antes por la liberadora sacudida de lo cómico. En el lenguaje de la teoría aristotélica de la tragedia: la catarsis se deja sentir en forma de alivio estético.

Esta minimización haría incluso de Prometeo una figura cómica. En multitud de mitologías de distintos círculos culturales los tipos de fundadores de la cultura se han visto rebajados a la condición de figuras pícaras y, frecuentemente, grotescas, cosa motivada ya por el hecho de que, si debían salirse con la suya en el custodia de los hombres enfrentándose al deseo de dioses más poderosos, no se haya tenido más remedio que atribuirles una astucia originaria. Este esquema fundamental pertenece a la escenificación mítica, del lado de acá del absolutismo de la realidad; sobre él reposa la experiencia humana, que incluye tanto el peligro que corre su existencia terrena ante una serie de poderes inaccesibles como también el carácter soportable de su vida, conseguido contra toda probabilidad. Tiene que haber uno que, con todo, haga posible que le tomemos menos en serio que a los grandes gestores del destino.

Pero sería increíble que un mito permitiera que esto se hiciera de la forma más fácil y, con ello, la menos fiable. El amigo del hombre, cercano o igual a los otros dioses, debe ser, con los de arriba, un ser rebelde y bien asentado sobre sus pies, con los de abajo afable y resistente al desgaste de lo cotidiano. No es competencia del mito proporcionar caracteres bien montados; aquí no se necesita fundar la compatibilidad de las distintas propiedades entre sí.

Con todo, este taimado y sagaz émulo de los dioses reinantes, que parece burlarse de su poder y se atreve a jugarles una mala pasada,

no deja de ser también un riesgo como compañero del hombre. Por ello, en el proceso de mitigación general de los horrores míticos es importante no solamente que haya alguien, como Prometeo, que se burle de los poderes más altos, sino también que los hombres saquen, del trato con él, la familiaridad suficiente como para poder, a su vez, burlarse del propio filántropo. El culto es siempre también un formulario para la inversión del mismo, como la veneración lo es para la irritación y la desvergüenza: uno tiene que asegurarse como es debido y poder mostrar en qué buenos términos se está con el amigo de la humanidad.

Después de que la tragedia hubo dado a la figura de Prometeo toda su seriedad, toda la grandeza, inamovible, de ese deseo de no-ser, ya no era necesario temer que aquel destino de orgullo, a favor del hombre y en contra de Dios, pudiera ser desfigurado o menospreciado por la festividad cultual o la carrera de antorchas, ni por la misma comedia. El cuidado por esa historia implica que sea vista en su totalidad y bajo todos sus aspectos. El poeta de la épica sinóptica de las generaciones divinas no se preocupó, lo más mínimo, por el destino ulterior de Prometeo. No le parecía tan injusto que ese farsante pudiera desaparecer por mucho tiempo de la escena de los Olímpicos. En el culto ático era la posición de Prometeo tan central que no podían permitirse, en absoluto, la indiferencia, significara lo que significara la versión contraria.

Tanto la tragedia como la comedia disfrutaban de la protección de una inmunidad cultual. En la comedia esa licencia es percibida sin ningún respeto y ejercida sin trabas. De una obra de Cratino titulada *Ploútoi* no tenemos más que el vestigio de un papiro. Si la comedia debió de ser representada antes del 435, la distancia respecto al *Prometeo* de Esquilo es apenas de tres o, incluso, sólo de dos decenios. Pero aquí tendríamos presumiblemente más que una mera parodia de la tragedia. Debemos representarnos de nuevo el Coro de titanes, llamados allí *ploútoi*, y que se encuentran ni más ni menos que en la situación predicha por la profecía de Gea como una caída en desgracia de Zeus, en el caso de que éste no lo evitase: pues bien, éste ha caído y, como dice el texto conservado, ahora manda el *dēmos*. Sólo con el cambio de poder pudieron los *ploútoi* recobrar su libertad, y fueron entonces a Atenas a visitar el altar de su hermano Prometeo, el cual, decrépito por los muchos males pasados, comía el pan de caridad del dios de los artesanos áticos. Aunque la lucha de los titanes había llevado, pues, más lejos que en la tragedia, la situación final es, a ojos vistas, melancólica. Es cierto que Zeus ha caído, pero la nueva

*okhlocratía** no ha dejado que los dioses se sigan divirtiendo con sus cambios dinásticos. La lucha había sido tan exitosa como inútil. Acaso esta pintura de la escena vaya demasiado lejos; pero la magnitud de destrucción lúdica del material mítico debe haber sido extraordinaria. Es como el idilio del ocaso de los dioses: ¡Prometeo como pensionista de los atenienses, los titanes de visita familiar!

En *Las aves*, de Aristófanes, entra en escena Prometeo cuando Peitetero, al construir su ciudad en las nubes, cortó a los dioses su suministro de humo de sacrificios. La hambruna de los dioses hará que el mando del mundo pase de nuevo a las aves. Iris, la mensajera divina, anuncia la venganza de Zeus. Y entonces aparece Prometeo, tan a tiempo como competente para aconsejar a los hombres. Él conoce con más detalle que nadie los conflictos potenciales del sistema divino. Por mucho que sólo los dioses bárbaros puedan aún convertirse en un peligro para Zeus, se rebelarán tanto más fácilmente si se les priva del gusto de los sacrificios. Después se hace titubear a una embajada de los dioses. El resultado de la acción política es que la apotheosis de las aves no cambia nada y no hace más que consolidar un estado dado, en donde el poder de los dioses se ha hecho ya estéril. Es verdad que los esfuerzos sacrificiales de los hombres, paralizados desde hacía ya mucho tiempo, reviven de nuevo a favor de las aves, y los dioses participan, parasitariamente, después de haber levantado el sitio, de la plusvalía alimenticia. Pero no merece la pena ya ser un Dios si son tantos los que quieren disfrutar de sus privilegios y tan pocos los que pagan el tributo que hace gozar a los dioses.

Lo curioso de este mundo invertido es que justamente el titán Prometeo, que antes no conocía el miedo, aparece ahora como un ser medroso y afeminado. El héroe cultural, que bajo la máscara de bufón saca a los dioses lo que todavía es objeto de envidia por parte de los hombres, se escabulle de la vigilancia divina menos por sus ardidés y astucia que por su disfraz. Su libertad es la propia del loco, libertad que, desde siempre, deja libre para hacer, por un momento, aquello que el poder, de lo contrario, estrictamente excluía. Es el papel del pecador dispuesto ya a la contrición y penitencia, el cual, una vez más, en la víspera del gran ayuno, recae en el pecado, como si fuera un deber, enmascarándose ante la omnisciencia divina, en la que, por lo demás, cree. Para el espectador de la comedia, la persecución de Prometeo degenera hasta el punto de convertirse en un inocente juego al escondite, con todos los síntomas de un delirio neuró-

* *Okhlokratía*, gobierno de la multitud. (N. del t.)

tico por parte del perseguido, que hace mucho que hizo que nos olvidáramos de su propio triunfo. Callando temeroso el nombre de Dios, Prometeo, disfrazado y cubierto con una sombrilla, pregunta al hombre si podía ver, detrás de él, a «un Dios». El así preguntado contesta, sin poder silenciar el nombre divino, que no veía nada «al lado de Zeus». El inmortal, por su parte, queda en ridículo con una frase que, en la tragedia, no hubiera podido pronunciar jamás: se podría dar ya por muerto si Zeus le veía aquí, en el campo de los sitiadores. Aludiendo a su nombre —Prometeo—, Peitetero le adula diciendo que eso ha sido una «muy sensata previsión suya». En esto ha quedado la estatura del mensajero encargado de anunciar la caída y el final del dominio de Zeus. Sin embargo, de cara a los espectadores, cumple, aquí, como en la tragedia, su función. En este mundo de angustia y locura la realidad de los dioses es vislumbrada en un trasfondo amable, cuando se hace aún mención a la vieja enemistad, mientras Prometeo se pone a hablar, consigo mismo, del odio de los dioses y el hombre le confirma que, estando «al lado de Zeus», ha sido, desde siempre, un aborrecedor de los dioses. El pálido recuerdo de la propia figura mítica, su evidente pérdida de identidad, como medio utilizado por la comedia, pertenece a una categoría de recepción del mito caracterizada por el hecho de ultimarlos.

El antiguo filántropo se ha convertido en una dudosa figura política. Quien fuera una vez ladrón del fuego es, ahora, un pequeño traidor; cuando aparece en la ciudad de las nubes viene, directamente, del Olimpo, donde se le ha concedido el derecho de ciudadanía. No dejando tampoco nada que desear como conspirador, pues empuja a otros a que se revelen y los anima a tener aguante mientras él mismo, por lo que pueda pasar, se escabulle. Lo que una vez fuera resistencia contra la tiranía de Dios ahora había degenerado hasta convertirse en un conjunto de meras maquinaciones en una época de conflictos banales. Hasta el gran don del fuego no parece ahora gran cosa. Cuando Prometeo quiere que los hombres recuerden su buena disposición hacia ellos y recibe, como respuesta «Oh, sí, desde luego, se pueden freír los peces con su fuego», podemos decir que se ha llegado al punto culminante del contraste con la tradición mítica. Para poder calibrar lo descomunal de estos ataques para los sentimientos del público hay que tener en cuenta lo familiarizado que estaba con la imagen de aquel ser rebelde y paciente.

Resulta sorprendente que, hasta aquí, no se haya necesitado hablar de Prometeo como alfarero de hombres. No podía por menos de causar una desilusión que este rasgo tan rico en consecuencias para la re-

cepción del mito pudiera ser una añadidura de una época tan tardía como indican las fuentes conservadas. La cuestión de atribuir al contenido fundamental del mito la creación de los hombres, al menos de sexo masculino, a partir del barro es algo que tampoco ha dejado descansar a los filólogos. Wolf Aly acepta una fuente de mediados del siglo VII a.C., que, en este punto, va más allá de lo encontrado en Hesíodo y en la tragedia de Esquilo. Pero no es fácil aceptar que de un dato tan importante como éste no se haga uso hasta el siglo IV. Mientras nos vamos haciendo a la idea de que la formación del hombre a partir del barro no perteneció, originariamente, a un mitologema como éste, que tan amplia cobertura ha dado a la historia de los dioses y los hombres, obtenemos, a cambio, la posibilidad de verla inserta en un proceso de constante amplificación. En esto pudo servir de ayuda que Prometeo se hubiera convertido en dios de los alfareros —o bien fusionado con un dios-alfarero anterior— y que estuviera a la vista de todos cómo la fuerza de su fuego hacía posible también la producción de una cerámica con figuras de animales o humanas.

Más importante es que este complemento del mito asuma una determinada motivación, es decir, que haga él mismo su parte de «mitología» en relación con algo que tuvo que ser ajeno al contenido arcaico del mito. El hecho de ascender a Prometeo hasta la condición de demiurgo de los hombres hace comprensible su disposición —de otro modo difícilmente explicable, pero tampoco necesitada de explicación— a asumir por ellos cargas increíbles. La exacerbación de sus padecimientos en la tragedia de Esquilo pedía, a gritos, una transformación del personaje, que fuera más allá de una frívola maraña de consecuencias provenientes del engaño sacrificial y del robo del fuego. Si se trataba únicamente de provocar a la divinidad suprema podía parecer que aquellos favores concedidos por Prometeo a la humanidad no eran más que algo colateral, hechos más para enfadar al tirano que para beneficiar a la humanidad. Es verdad que la tragedia reprochaba a Prometeo que hubiera tenido tanto amor por los hombres, pero sin dar una razón de ello. Así que la historia de que no había dejado en la estacada a criaturas hechas con sus propias manos puede aparecer, perfectamente, como una racionalización secundaria del mito.

Si invertimos el enfoque, podremos ver la creación del hombre por parte de Prometeo como una hipérbole de lo que fue la fundación de la cultura humana. Su ubicación posterior como el demiurgo del género humano significaría una extrapolación del grado de necesidad, cada vez mayor, que tanto la poesía épica como la trágica ha-

bían venido dando a la actuación del titán para la existencia humana. La situación inicial de ésta, en extremo indigente y escuálida, fue lo que indujo al Coro de las Oceánides a echar en cara a Prometeo haber sobrevalorado al hombre; pero justamente ese mismo nivel de escasez inicial le permite también hacer el recuento de todo un catálogo de acciones de aquél beneficiosas para la vida y que constituyen algo añadido a la naturaleza. Mientras que el benefactor de la humanidad confirma el desdén que siente Zeus por los hombres, se le mantiene a él mismo distanciado de esa responsabilidad de creador. Él no sería más que el «dios desconocido» —como lo será, medio milenio más tarde, el Dios de Marción— que se apiada de aquellos seres perdidos por puro amor, no porque sea su deber y obligación. Si se hubiera presentado ya aquí a Prometeo como creador de los hombres, un origen así de su responsabilidad hacia ellos sólo habría sido apropiado para dejarle en ridículo ante el Coro. En relación con la caída generación de dioses, los humanos constituyen un género póstumo, miserable e indigno, apropiado para justificar su propio hundimiento; pero sigue sin estar claro si debe atribuirse a la dinastía de Crono una relación demiúrgica con el hombre o si, simplemente, éste continúa llevando en su ser la marca de lo que era el estado del mundo en general antes de su ordenación como «cosmos».

Prometeo interviene a favor de esa herencia de los titanes aunque él mismo hubiera dejado de justificar a aquella dinastía al colaborar con Zeus en su hundimiento. Sólo que al nuevo Dios, y con más razón, no todo le está permitido. Mantener el género humano impidiendo que aquel Dios recién llegado haga su aparición en escena como tirano —que pretende crear otra raza de mortales que compita con la humana— significa una verdadera identificación con el hombre, que, en adelante, no podrá expresarse de forma más hermosa que admitiendo las competencias de un demiurgo con su criatura. Pero dado que ha sido la propia comedia la que nos ha transmitido esa cualidad de Prometeo no se puede excluir que no tenga *in mente*, más que el derecho de protección y la aportación del creador, la burla por los achaques y defectos de sus creaciones. En todo caso, el contraste entre, por un lado, la falta de valor de esa creación y, por otro, la producción de sus posibilidades de vida toca ya el umbral de esta hipótesis demiúrgica. Si el hombre debe todo lo que es a Prometeo no es absurdo hacer de él el demiurgo de la especie humana y, con ello, de la alfarería la metáfora de todas las producciones primeras de ese dios. Prometeo se convierte en *figulus saeculi novi*.

Puede que esta asignación mítica de papeles no le haya venido mal ni a la «teología» de Zeus, pues implica un descargarse de responsabilidades por lo que pueda hacer esa sospechosa criatura que es el hombre. Al fin y al cabo, en el mito platónico se habría dotado a Zeus de la liberalidad suficiente como para dar a los hombres lo que el mismo Prometeo no había podido darles: un estatus de ciudadano de la *pólis*.

El papel de Atenea como donadora de vida para esos cuerpos de barro debió inventarse —como un complemento— aún más tarde que aquella cualidad de Prometeo como alfarero de la humanidad. Su papel se puede haber configurado siguiendo la analogía con el representado en el robo del fuego. No se puede excluir que esto pueda venir inducido por el complejo de cosas reunido en torno a la historia de Pandora. Según nos dice ya Hesíodo, todos los dioses se desvivieron en hacerle atractiva a Epimeteo esa obra deslumbrante. Sólo a partir de la época de Luciano (siglo II) completa Atenea la tarea de Prometeo y legitima, en calidad de hija de Zeus, su creación dotándola de alma. El uso de este motivo en sarcófagos apunta a una asociación del mismo con la creencia en la inmortalidad, para la cual podía no ser suficiente la mera actividad demiúrgica del titán, que, con toda su dudosa legalidad, no era capaz de garantizar el estado futuro y el destino del alma más allá del cuerpo y su sepulcro.

CAPÍTULO II

SOFISTAS Y CÍNICOS: ASPECTOS ANTITÉTICOS DE LA HISTORIA PROMETEICA

Así es como justifican los dioses la vida humana,
viviéndola ellos mismos.
¡La única teodicea satisfactoria!

NIETZSCHE

Si bien el papel de Prometeo como alfarero de la humanidad no está atestiguado, literariamente, antes de la comedia de Filemón y Menandro (s. IV-III a.C.), su ascensión desde el puesto de fundador de los bienes vitales hasta el de creador del género humano se enmarca entre las consecuencias de la sofística. Su tendencia a una alta estimación de la figura del titán converge con la tendencia de su propia teoría cultural y antropológica. En lo concerniente a la relación entre la naturaleza y el arte, disminuye, para ella, la participación de la naturaleza en la educación y formación del hombre, incrementándose, de forma correspondiente, el influjo de las prácticas artificiales y artísticas en su establecimiento en el mundo, lo cual tiene un valor normativo: el suministro de un comportamiento retórico-político, con sus reglas y artes, va condicionado al retroceso de toda una serie de vinculaciones con la naturaleza como lo dado y determinante por antonomasia.

Puede que Platón nos haya proporcionado una parodia del procedimiento filosófico de justificación propio de la sofística cuando, en *El sofista*, construye su argumentación basándose en la disyunción eleática de que sólo hay ser o no-ser. En consecuencia, una imagen engañosa, producida demagógicamente, tendría que caer también del lado del ser, ya que, sea lo que sea, no puede ser colocada en el otro lado, en el del no-ser. En la caricatura de este argumento se nos antici-

pa algo que aparece como consecuencia de todas las razones de auto-fundamentación estética: dado que las imágenes no pueden librarse de ser difamadas como mentiras concediendo su mera probabilidad, se apropian del aura de la verdad y la reivindican como algo exclusivamente suyo.

Como protagonista de una teoría del surgimiento de la cultura típica de la escuelas sofísticas, Prometeo está cerca, para ellas, por primera vez, del ámbito de la alegoría, uno más de sus futuros destinos. Entre los sofistas, el teorema de la génesis de la cultura no constituía un capítulo dogmático más de la casa, como, por ejemplo, en Demócrito, sino que era el centro de las decisiones previas, indispensables para toda la técnica de la educación, sobre el estado «bruto» o el estado «formado» del hombre. Para cuidadores y embellecedores, como ellos, de la vida —así se ofrecen, y con éxito, por primera vez en la historia europea—, que se creen capaces de todo y se lo prometen todo, lo importante es hacer creíble a un ser como el hombre, dejado completamente en la estacada por la naturaleza. Éste se vería obligado a errar, ciego, sordo y desamparado, por el mundo, si no se le pudiera ayudar con ingeniosas artimañas, sin tener que recurrir a la posesión de verdades fiables. En consecuencia, la *pólis* es, para ellos, un concepto que compendia todo un conjunto de puntales de esas prestaciones de ayuda. En su ámbito, a nadie le está permitido impugnar el derecho de la retórica reivindicando para sí mismo la posesión de la verdad.

Protágoras creó el modelo para todas las teorías futuras sobre el origen de la cultura; incluso Demócrito no hizo sino invertir, por primera vez, las consecuencias que habría que sacar de este presupuesto, al hacer del desnudo estado de supervivencia inicial el criterio para juzgar la supuesta superfluidad posterior. Parece que fue también Demócrito quien inventó la expresión «técnica política» (*politiké tékhne*). La sofística se mantuvo lejos del giro crítico que adquiere en Demócrito la teoría del origen de la cultura, tal como iba a ser seguida después, desde Lucrecio a Rousseau. Para ella, la cultura es una necesidad de la misma naturaleza.

Pero sin que queden prefigurados sus resultados, sus especificaciones, los contenidos que va a coger o abandonar, está abierta a los procesos venideros, en los que todo lo decide el vigor técnico del *lógos* retórico, frente a sus más endebles formas naturales.

Con ello, tenemos ante nosotros el antagonismo potencial existente entre la sofística y toda filosofía del tipo de la platónica, que, sirviéndose de la *anámnesis* y las ideas innatas, excluye la representa-

ción de una genuina pobreza del hombre, al que considera necesitado de un encuentro consigo mismo, pero no de una realización ajena mediante la intervención de un educador superior a él. La sofística no sólo veía al público de su arte retórico como una creación plástica suya, sino, sobre todo, como un adepto a sus propios ensayos. En ambos casos, en uno inmediatamente, en otro de forma mediata, se repetía lo que Prometeo había hecho con el hombre en los tiempos primitivos. Nada era más lógico que recurrir a esa mítica figura-guía. Ésta ayudó a la sofística a conseguir un marco antropológico que, como recurso de urgencia, le daba la razón a ella y a su técnica retórica, de forma parecida a como el estado primitivo del hombre había justificado el engaño de los sacrificios y el robo del fuego por parte del titán.

La sofística es algo que parece surgir, con la mayor exactitud, del ámbito de este mito. El reproche de que los sofistas no tendían, en sus indicaciones sobre la actividad política, ninguna idea de finalidad, sino que únicamente desarrollaron un arsenal de medios, pasa por alto su implicación antropológica: el hombre depende de los medios porque no está dotado de conocimiento de los fines y no puede esperar, por razones existenciales, a la evidencia de su constatación. De ahí que su *práxis* sea *poiësis*. Como nunca entre los griegos, tampoco aquí fue el propio dios quien enseñó a los hombres algo que deberían saber acerca de él y tendrían que observar para salvarse. Prometeo es una figura-guía antropológica, no teológica.

Si la imagen de los sofistas se corresponde con la formulación dada por Platón, haciendo del *lógos* más débil el más fuerte, habría que decir que, al hacerlo, obraban de una forma totalmente prometeica. Prometeo no podía creer en el poder de la verdad, sino en el poder de una palabra que él tenía a punto y que silenció hasta el momento en que su efecto fuese más favorable. No es casual que quienes dudan de la paternidad del *Prometeo encadenado* argumenten que encuentran en la obra supuestas huellas de la sofística, es decir, rebajen su antigüedad. De hecho, quedan aquí algunos flecos cuya consideración, si dejamos de lado otros criterios, podría hacer posible una reorientación de la cuestión.

Uno de los errores de perspectiva de nuestra visión de la historia es haber considerado como un resultado de la Antigüedad la existencia de un antagonismo entre el platonismo y el aristotelismo, como si eso fuese lo dominante y se agotase en ello todo el ámbito de pensamientos fundamentales acerca del mundo. Pero, de hecho, lo decisivo para ambos fue el éxito, casi exclusivo, que obtuvieron sobre otras

dos tendencias: el atomismo, por un lado; la sofística, por otro. En comparación con esto, la diferenciación entre Platón y Aristóteles —en la acuñación metafísica de sus discusiones domésticas— no es sino un narcisismo de las pequeñas diferencias. La exclusión de las dos grandes figuras de finales del siglo v a.C., Protágoras y Demócrito, volvió a bloquear el acceso al problema, formulado apenas o todavía por formular, de cómo el hombre se hace a sí mismo y hace su historia. La metafísica victoriosa se ha impuesto asegurando, tranquilamente, que en el mundo no queda ya nada esencial por hacer. Las decisiones estarían ya tomadas en el reino de las ideas o formas, es decir, serían obra de la naturaleza.

Y así, dado que el ser humano es la apariencia de una idea o la realización de una forma anclada en el mundo de las ideas o de las formas, el mito de Prometeo pierde su significación o necesita someterse a una corrección incisiva. Es el todo el que porta y garantiza lo individual y, en consecuencia, deja de tener su lugar aquel pensamiento sobre el uso del engaño o la violencia para conservar y sacar adelante al género humano. Al pálido reflejo de las ideas ni siquiera es ya posible preguntar si el hombre pertenece o no a la realidad. En esta metafísica, o según las secuelas de esta metafísica, ningún dios puede ya pensar —y ningún titán necesita refutar— aquel pensamiento de la indignidad de un ser aparecido en el mundo para el que podría ser mejor no existir. Si para nada ni nadie puede ser mejor no haber sido o no ser ya más, la tragedia se hace, radicalmente, imposible.

Aristóteles se enfrenta con aquellos que afirman del ser humano que no está bien hecho y que es el viviente más defectuoso, abandonado por la naturaleza, desnudo y desvalido. Apunta, expresamente, contra lo que Platón pone en boca de Protágoras, cuando éste, basándose en el mito de Prometeo y Epimeteo, demuestra que todas las habilidades humanas son enseñables. Podemos leer en este mito algo que, después, en el falseamiento irónico de la dependencia sofística respecto a Prometeo, se hará imposible, pues en el punto esencial, en la cuestión sobre el arte de ser un ciudadano, el mito mismo contiene la refutación de la imagen sofística de Prometeo.

Acaso la indicación que hace el propio Protágoras dos veces, de que él es ya un viejo y que podría estar contando a los jóvenes una historia apoyaría la interrupción de lo que intenta probar en el trascurso del relato, como si se tratara de una especie de pérdida de concentración: aparece algo que se escapa a la observancia profesional. Esto explica, sin forzar nada, por qué es ésta la única vez en los *Diálogos* platónicos en que Sócrates no se encuentra ante el dilema *mito-*

lógos. Pues el sofista tampoco hace un uso socrático del mito, haciendo que reemplace, provisionalmente, al *lógos* todavía ausente, sino que emplea los dos medios de expresión como algo, para él, intercambiable o que puede ser expuesto sucesivamente. El resultado final es que el hombre supuestamente falso no es capaz de manejar correctamente el instrumental del pensar socrático y el maestro sofista no sabe para qué ha de ser un mito, quedando todo estilizado en una salida benévola, propia de la edad: «¿Debo haceros un discurso o contaros una historia?». Lo cual tiene también su reflejo en el Sócrates del Diálogo: ignora aún cómo la relación entre mito y *lógos* se convertirá, para él, en el centro de su pensamiento en el caso-límite de las cuestiones supremas. En todo caso aquí, en el retrato transmitido por el *Protágoras* platónico, Sócrates hace hincapié, en la conversación preliminar con Hipócrates, en su juventud, fundando en esta circunstancia su incapacidad de resolver los grandes problemas, su incapacidad, por tanto, de volver a enderezar la cuestión de la relación entre el mito y el *lógos*, no apreciada en su justo valor por Protágoras. No debemos olvidar que la introducción de mitos en la filosofía no es un acto de reivindicación genuina, sino de resignación. Constituye una sutileza platónica hacer que Protágoras, pese a su edad, no sepa nada de todo ello y que, en consecuencia, su mito escape a su control.

Los hermanos Prometeo y Epimeteo trabajan afanosamente, a base de tierra y fuego y de la mezcla de ambos, en la producción de los seres vivos. Epimeteo consigue persuadir a Prometeo, el hermano más sensato, de que deje en sus manos el equipar a aquellas criaturas con las capacidades necesarias para la supervivencia. Cuando llega el día convenido para la terminación de la obra, Epimeteo ha incurrido en la torpeza de pasar por alto al hombre. De manera que éste se convierte en un *akósmēton génos*, expresión con un doble significado, pues se refiere tanto a su defecto de equipamiento natural como también a la transgresión que supone frente a la cualidad cósmica, a la ordenación del mundo. Prometeo es responsable de haber dejado en manos de su hermano la parte decisiva de la obra demiúrgica. Para posibilitar a aquel ser, que se ha quedado desnudo y desvalido, al menos la supervivencia (*sōtēria*), se convierte, él mismo, en delincuente, al robar a los dioses la *tékhnē*: la capacidad de forjar y tejer con ayuda del fuego, que, sin muchas condiciones alegóricas, puede representar perfectamente la posesión del *lógos*. Éste constituye el sustituto de todo aquello de lo que el ser humano, al equiparse a los animales, había sido privado.

Lo importante es que ese restablecimiento de la igualdad con todos los seres vivos, hecho *a posteriori* y en forma sustitutiva, no resulta suficiente ni para mantener a los hombres en vida. Viven desperdigados por la tierra, no tienen instituciones estatales, y podemos suponer que de una condición así surgen todas las consecuencias que Hobbes vinculará, por primera vez, con la irracionalidad del *status naturalis*. Zeus había, pues, ocultado a los hombres ese saber de la autoconservación, que les hubiese puesto en condiciones de ser ciudadanos de una organización comunitaria. Mientras que los otros dioses se dejaron robar las otras modalidades de capacidades técnicas que tenían bajo su custodia, se destaca a Zeus como aquel que no se deja robar, con quien no se puede medir ni siquiera este titán, lo cual significa que Prometeo es un flaco protector de la humanidad.

Lo que el sofista atestigua, en el mito que va relatando, es la supremacía del arte de ser un *politēs*, por encima de todas las otras artes de supervivencia. Inadvertidamente, niega a esta mítica figura, de referencia obligada para la sofística, la capacidad de adquirir, y transmitir ese arte a los hombres. Es Zeus mismo quien regala a los hombres, por medio de su mensajero, dos nuevas capacidades, *aidōs* y *dikē*, el tener consideración con los demás y el sentido de la justicia. Son las que posibilitan la vida en común en ciudades y Estados. Mientras que las capacidades demiúrgicas del hombre habían sido producto de un robo hecho a los dioses, las de índole política son un regalo de Zeus. Ahora bien, la denominación que se da a estas dos capacidades no hace suponer que un regalo divino, como éste, pueda ser conservado como tal mediante la enseñanza de los sofistas. Que la donación de las virtudes ciudadanas no sólo es una bella añadidura y un complemento del robo de Prometeo se desprende ya del hecho de que, como una reserva de Zeus, ocupen exactamente el lugar que tenía, en Hesíodo, el oculto y retenido *bíos* —los medios de existencia—. El autor del *Diálogo* debió suponer que este cambio de papeles llegaría, sin dificultad, a los oyentes del narrador y sería entendido, a su vez, por sus propios lectores.

Protágoras trata el punto central del mito como si Zeus no hubiera concedido inmediatamente la capacidad de existir como ciudadano, sino de forma mediata, convencido de que las cualidades del *politēs* pueden ser enseñadas. Pero esta conclusión no la saca del mito mismo, sino del comportamiento que, de hecho, tiene la *pólis*: no podría castigar a aquellos que transgreden las normas ciudadanas si no se partiera del supuesto de que el esfuerzo, el ejercicio y la enseñanza capacitan para cumplir la ley. Si quien se la salta se hace merece-

dor del reproche, la ira y el castigo del Estado, lo que se le exige debe incluir la premisa de ser enseñable.

Así, con esa propuesta del sofista, de enseñar sistemáticamente lo enseñable, Prometeo, el héroe de la propia sofística, aparece a media luz. Se había crecido con aquella expedición de pillaje al Olimpo y había minusvalorado a Zeus, cuando sólo la liberalidad de éste va a satisfacer lo que exige la supervivencia. Ha castigado al titán de una forma nueva y más refinada, propia de un Dios que se había hecho maduro y sabio, dejando en evidencia su diletante superficialidad *in humanioribus*. Al poner Platón en boca del maestro sofista este mito exactamente igual que si fuese su doctrina secreta, con un supuesto contenido heraclitizante, deja, insidiosamente, que cuente el descabro de aquel protosofista que sería Prometeo. Su falta no consiste ya en haber robado el fuego, con lo que no intenta otra cosa que compensar el descuido de su hermano, sino en haber él mismo descuidado algo que no puede ser enseñado: la necesidad humana de *aidós* y *díkē*, que, en cuanto expresión inmediata de la voluntad y el poder de Zeus, no pueden ser, como otras cosas, objeto de apropiación y transmisión. El punto principal de esta característica suya de ser bienes no susceptibles de ser robados encuentra su traducción mítica en el hecho de poner a Zeus por encima de ese nivel donde se trata con el engaño y el hurto.

Es, por tanto, una extravagancia de filólogos despojar a la composición oratoria puesta en boca de Protágoras de los elementos que era imposible que pudieran provenir del discurso de un sofista. Justamente a través de la invención de este mito se hace posible que alguien como Protágoras, en una charla de senil verbosidad, conduzca la historia, sin darse cuenta, hacia unas consecuencias completamente inadecuadas para él y para su causa. Al fin y al cabo, se trata también de algo inevitable, que le es muy querido al Sócrates platónico: lo que no puede ser robado tampoco puede ser comprado. De ahí que Protágoras, cuando acaba hablando, al final, como no podía por menos, de dinero, ya ha caído él mismo en la trampa de su propio mito. Lo que Zeus había regalado estaba protegido por Él y no era transmisible como cualquier otro objeto.

Algo así no aparece de forma aislada en la obra de Platón. En el *Gorgias* recoge, asimismo, un rasgo de Prometeo, que se encuentra ya en Esquilo, cuando el titán libra a los hombres de mirar encandilados a su futuro destino de muerte, dándoles, en su lugar, ciegas esperanzas. Esto podría adecuarse muy bien a una descripción de los efectos de la retórica sofística, tal como le gusta verla a Platón. Pero

en la tragedia Prometeo había sido alabado por ayudar tanto a los mortales, librándoles del anatema de la fatalidad. Ahora bien, en el mito sobre el juicio de los muertos, Prometeo tampoco ha de ejecutar esto *motu proprio*, como un acto de benevolencia enfrentado a la sentencia de muerte dada por Zeus, sino por encargo suyo. Esto tiene que ver con los cambios efectuados en la dinastía de los Olímpicos: Zeus cambia el procedimiento introducido por Crono al admitir a éste como Señor en la isla de los afortunados. Debe hacerse justicia y encarga a Prometeo que prive a los vivientes de saber anticipadamente su propia muerte, para que no puedan falsear la naturaleza verdadera de sus almas. Un artificio ilusorio se convierte, irónicamente, en instrumento auxiliar de la veracidad; nadie debe disponer su realidad moral a partir del miedo a la muerte o de alguna especulación sobre el más allá.

La reforma del juicio de los muertos desemboca en un abierto realismo. Hace que los muertos aparezcan sin los cuerpos que tuvieron, ante jueces igualmente sin cuerpos. Dentro del espíritu de la nueva doctrina de las almas, Zeus se cuida de que, al sacar el resultado final de una vida, se prescinda de todos los encubrimientos y vestimentas del cuerpo. Prometeo continúa siendo, como funcionario de Zeus, un maestro del artificio, ayudando a desterrar la muerte de la conciencia de los hombres, de modo que aquélla pueda convertirse, sin reserva alguna, en la hora de su verdad. Es una sofística al servicio de un mito que quiere, expresamente, ser entendido como *lógos*. Con los medios propios de un mundo de dioses ya pasado, Prometeo se ha convertido en un ser que ayuda en la reforma de la nueva era. Lo que él puede proporcionar a los hombres protegiéndoles de su propia caducidad es puesto, con suma destreza, al servicio de una revelación de la realidad moral de cada uno. Como seres ilusos, no se pueden ocultar.

Así es como la dulcificación de Zeus corre pareja con el descenso de categoría de Prometeo. El viejo conflicto ha venido a parar a una intriga de comedia o ha acabado al servicio de la sofística. La alegorización seguirá aportando más cosas. Cuando los estoicos hayan de conciliar su divinidad suprema con su concepto de presciencia, central en su filosofía, les servirá de ayuda la proximidad semántica entre *pronoía* y *Promētheús*, en el sentido de «premeditación», hasta el punto que, finalmente, el titán podrá ser convertido, mucho antes de Goethe, en hijo de Zeus. Esto ha sido documentado, por primera vez, por Johannes Lydus, en el siglo VI de nuestra era, y está dentro de todo un procedimiento de coordinación genealógica de conceptos con-

vertidos en alegóricos que es típico tanto del final de la Antigüedad como del cristianismo.

Era inevitable que Prometeo cayese también entre los distintos frentes de valoración de la cultura. Se le había cargado con demasiadas aportaciones para los hombres. Ya en Esquilo el fuego es mencionado de pasada, sólo como un don entre otros transmitidos por él. El catálogo de fundaciones elementales a cargo de Prometeo se fue haciendo cada vez más amplio: de la escritura a la astronomía, de la navegación a la interpretación de los sueños, del arte medicinal al punto culminante de todos los *sophísmata*, el arte de los números. Para Platón, todo esto significaba demasiado poco, ya que Prometeo no podía hacer nada en el ámbito de la política. En la línea de descendencia de Sócrates que viene por conducto de Antístenes la superación de la sofística es vinculada al rechazo del lujo y acaba dando una imagen negativa de Prometeo. Es Heracles quien se convierte, mediante la alegorización de sus hechos, en la figura-guía mítica de los cínicos. Si entre aquéllos se cuenta también el de la liberación de Prometeo, no es más que para representar, plásticamente, su liberación de las ataduras de la sofística, su curación de los padecimientos hepáticos de su pública y notoria soberbia, como Dion Crisóstomo pone en boca de Diógenes. Con un concepto distinto del hombre —su posibilidad de ser natural y su auténtica capacidad de felicidad— tanto el socratismo como el cinismo, y no menos el aristotelismo, se enfrentan con el otro supuesto, de que su constitución originaria se caracterizaba por su incapacidad de supervivencia y su carencia total de valor. Diógenes de Sinope, que, de todos modos, debe haber calificado la ofuscación trágica de tontería, da la razón a Zeus por haber castigado a Prometeo por el robo del fuego. Pero no porque, con ello, se hubiera enfrentado a la rivalidad mítica del Dios, sino porque su don dejó adormecidas las fuerzas naturales del hombre. No es que precisaran del fuego porque eran seres desvalidos, sino que, al recibirlo como algo superfluo, se acostumbraron al carácter artificial y desvalido de la cultura. Prometeo fue el corruptor del hombre, como lo volverá a descubrir después Rousseau. Cuando Menandro le carga, preferentemente, con la creación de la mujer, esto representa también, en el fondo, una polémica contra lo superfluo y el derroche, cuyo origen atribuían los griegos, desde Hesíodo, a la mujer. De modo que, según la comedia, habría sido justamente castigado con un culto tan mediocre como era la carrera de antorchas.

Cuando Nietzsche presentó el antagonismo existente entre Sócrates y la tragedia como central en la cultura griega, no debió de pensar

en esta especie de sublevación del socratismo contra Prometeo. Además, su concepto de lo trágico proviene del *Prometeo* de Esquilo. A través de la máscara del titán él oía hablar al mismo Dioniso. El socratismo habría destruido el núcleo del mito. Nietzsche tiene un concepto de la historia como una historia de sujetos actuantes: Sócrates, Eurípides y Aristófanes son capaces de hacer enmudecer a Dioniso. Incluso la tardía retractación de *Las bacantes* no cambia nada, pues Eurípides no es sino el portavoz dramático de Sócrates. Con su explicación de la virtud como saber, éste ha deducido todas las posibilidades del hombre a partir de su realización consciente, si no ya teórica. Si Sócrates, como se dice en *El nacimiento de la tragedia*, representa un «punto de inflexión y una vorágine en la llamada historia universal» este cambio va dirigido contra Prometeo y hacia una forma de conciencia «burguesa». Claro que lo que allí destruido parece ya traslucirse incluso en su realización en Esquilo, pues «el mito no encuentra, en absoluto, su objetivación adecuada en la palabra hablada». Su decadencia se iniciaba ya en los poetas, incluso en los poetas trágicos; cuando sus héroes hablan, lo hacen ya, «en cierto modo, de una forma más superficial que cuando obran».

Lo que Nietzsche no admite es la elaboración del mito como ese grande y pesado esfuerzo de generaciones por traducir en imágenes los poderes superiores, haciendo bajar y aproximando hacia sí lo descomunal, y esto con el mejor de los derechos: el derecho de quien hace posible, con ello, la vida. Lo que al amante del pesimismo trágico le parece una degeneración estrecha de miras es eso que ya está apuntado en el mito y que se sigue autopropulsando una y otra vez, como despotenciación de todo lo que incluso continúa presente tras el mito, como algo, en sí mismo, amítico, porque no tiene ni imagen ni rostro y es mudo: lo inquietante, lo no familiar —lo que nosotros hemos denominado el absolutismo de la realidad.

¿Por qué Nietzsche cree saber que el pesimismo trágico se ha mantenido, al menos, en el *Prometeo* de Esquilo? Sencillamente porque sabe, de antemano, lo que constituye el consuelo metafísico: el arte. Donde afloje esa necesidad de consuelo, donde se hagan visibles distintas salidas confortables y cómodas, salidas, al fin y al cabo, de una frívola superficialidad, ahí pierde el arte, para Nietzsche, su rango, que está en función de esa falta de salida. «El consuelo metafísico es reemplazado por el *deus ex machina*.» La inventiva de Eurípides dice todo lo que se puede decir sobre el abismo que ella encubre luego con ese mecanismo aliviador. Lo que Nietzsche no iba a ver es al sujeto trágico real del *Prometeo* de Esquilo: el ser humano, con su na-

turalaleza indigna de ser. Es, justamente, para este trágico héroe que se mantiene al fondo para el que se daba ya el *deus ex machina* incluso antes de que comenzara el drama mítico y sin necesidad de que apareciese, explícitamente, en escena: el *deus ex machina* era el propio Prometeo, como alguien que había hecho posible lo imposible, que había mantenido en vida y justificado a los mortales. Los cínicos irán más lejos que Nietzsche: tachan de la lista de sus propios testigos de lo que es, realmente, la verdad, a este prometeico *deus ex machina* de la historia primitiva de la humanidad, como origen del gran retroceso de la capacidad de sufrimiento humana, como una desviación del realismo de la autoafirmación propia del hombre.

Contra este desprecio cínico se volverá más tarde —demasiado tarde ya para todos los despreciadores de la antigua cultura y para sus herederos— el emperador Juliano, cuando publica, desde Constantinopla, poco antes del solsticio de verano del año 362, su escrito poético *Contra los perros incultos*. Los cínicos habían excitado la ira imperial al encontrar agrado en los rasgos ascéticos del cristianismo, descubriendo en él algunos puntos comunes con su propio desprecio de la cultura, motivo suficiente para que el emperador se enfrentase a este hastío epidémico de los logros de una forma de vida y se convirtiese en protector, de la forma más vigorosa que aún era posible, de aquello que había sido objeto de desprecio por esos dos lados.

A la teoría de los cínicos les fue como a otros teoremas similares, surgidos del escándalo que encontraban en la diferenciación entre teoría y praxis: querían ser, ellos mismos, una teoría de la praxis formada, de la forma más imponente, como una teoría del desprecio de toda teoría, pero pasándose por alto a sí misma al ocultarse mediante el truco de ejercer la negación de la teoría en general como si fuera la negación de *otras* teorías, no de la *propia*. A ello va vinculado el ritual de comportarse según las reglas en las que se simula, como si ya hubiera ocurrido, la transformación del mundo. El Sócrates platónico ya lo había anticipado mediante la burla que el filósofo hace del mundo circundante; cosa que el cínico había exacerbado, constriñendo al mundo que le rodeaba —con su empeño de que despreciara sus presuntos valores— a que despreciara también su propio presunto no-valor. Se trata de un medio retórico de proporcionarse a sí mismo la confirmación de ser otra cosa, de lo que uno mismo no se acaba nunca, del todo, de fiar. Bajo el influjo del estoicismo, la naturaleza es confrontada con aquello que no es por naturaleza, presentándose ostentadamente, como una prueba de su debilidad, la hipersensibilidad de la cultura ante todo lo que se le oponga como «naturaleza». La de-

mostración contra Prometeo señala quiénes son los realistas de la causa humana: el ser humano puede existir sin el fuego del titán, que no es, de suyo, otra cosa que aquella ciega esperanza que hace pasar por alto la realidad. Sólo se admite, como realidad, lo que a duras penas puede seguir siendo soportado. Ahí reside una de las coincidencias entre el cinismo y el monaquismo. Sus orígenes pueden ser vistos como una especie de simulación de ocasiones de martirio, cada vez más raras. Si el testimonio de la realidad de una causa por amor a la cual se debe llegar a los límites de lo soportable no puede realizarse ya con una cosa tan fácil como el morir por ella, al menos lo podrá ser mediante el desprecio de la vida. Este modelo de «realismo práctico» no se extingue jamás, pues su retórica es algo inevitable. Lo que cambia, únicamente, son los rituales.

El panfleto imperial despotricaba de este estado de cosas. El cinismo se habría convertido en una secta filosófica como otras, que, si bien no era, en absoluto, de las peores y más despreciables, no dejaba de ser una formación dogmática, a la que había que aplicar las medidas que regían para todas. Si el desprecio de la filosofía se había hecho, en sí mismo, una filosofía, el salto a la realidad desnuda que preconizaban mediante la pura negación había fracasado. Se trata del procedimiento, antiquísimo y que nunca envejece, de que si alguien quiere ser totalmente otro, los otros tienen que hacerle entrar en razón y hacerle oír que resulta inevitable que la cultura de la que él huye lo persiga, como eslabón que es de sus propios cambios y superaciones.

En este punto emerge, de nuevo, el nombre de Prometeo, y vemos enseguida cómo se le recuerda al hacer frente a quienes desprecian sus beneficios a la humanidad con toda la filistea comodidad que Nietzsche verá surgir de la herencia socrática. Juliano se sirve de su figura para su renovación del paganismo, con un Panteón refinado y sistematizado en torno a un culto solar: Prometeo habría traído del cielo dones divinos destinados a los hombres. Ya no estaría permitido robar nada, y nada necesitaba ser robado, dado que el paganismo tardío hacía impensable que la benevolencia de los dioses pudiera haber ocultado jamás algo a los hombres. El fuego del cielo representaría, entonces, una distribución de la fuerza de la razón y del espíritu que reside en ella. La razón es, aquí, no solamente la luz, sino también el calor, que se mezcla rápidamente con las cosas con sólo iluminarlas. El emperador sigue diciendo en su escrito que si Prometeo representa la providencia divina que rige sobre los mortales, calienta la naturaleza, por así decirlo, con su cálido aliento, dando, así,

a todos los seres su parte de razón incorpórea. La nostalgia por aquel cosmos perdido, que hace tan atractivo el concepto de providencia, es interpretado como conciencia de un bienestar posible.

Esta logogonía de Juliano el Apóstata no sólo hace coincidir el calor vivificante de toda la naturaleza con el despertar de la razón, sino que armoniza también el mito y la metafísica, la creencia en los dioses y la filosofía, para tratar de atajar, una vez más, el fatal deshilacharse de esa época tardía con una visión homogénea, partiendo del espíritu de la tradición pagana. Sería completamente indiferente ver en la filosofía, como algunos creían ver, el arte de las artes y la ciencia de las ciencias, o bien considerarla la mejor vía posible de equipararse a los dioses o de seguir la sentencia del dios délfico de conocerse a sí mismo. La unidad de origen, que sigue estando detrás de las aparentemente distintas formaciones sectarias, garantiza la unidad interna de la filosofía. Juliano es el romántico de aquella Antigüedad ya en trance de desaparecer; la medicina que él aplica para enfrentarse a su decrepitud se basa en el retorno a los orígenes. Y allí está Prometeo.

Éste aparece en un contexto de defensa de Diógenes de Sinope, no tanto contra quienes lo desprecian como, más bien, contra epígonos e imitadores. El recurrir así al fundador de una escuela para atacar a ésta dándoselas de protector suyo contra la decadencia es un componente clásico de la retórica: evidenciar la falsedad de los discípulos tomando como aliado, para ello, a su maestro. Si Prometeo no había sido aquel dios incapaz —como se le presentaba tradicionalmente en el mito— de vivificar y dotar de alma a los cuerpos de los seres hechos por él, sino, más bien, el gran unificador de la naturaleza viva y de la cultura de la luz y del calor, era imposible que el gran Diógenes enfrentara entre sí uno de los modelos de su fundación contra el otro, la naturaleza contra la cultura. Juliano encuentra su fórmula de simplificación cósmica en la figura de Prometeo, al creerle capaz de todo aquello que el reparto de poderes del mito había disuelto en un entramado de competencias y conflictos. Él sabía que el fundador de la cultura era considerado por los cínicos, desde hacía siglos, como el protagonista de la corrupción de la humanidad porque no la había dejado en las condiciones en que estaba, de desvalimiento y de la más gélida sobriedad, sino que la había condenado, mediante sus fatales dones celestes, al más blando de los desamparos. Argumentar sirviéndose de la naturaleza significaba, allí, ver todo lo dado en la naturaleza como consistente y viable, y cada añadidura —aunque surgiera también de un conjunto de talentos naturales— como una desviación

del estándar garantizado. Eso hacía que los cínicos diesen la razón a Zeus, en contra de Prometeo, circunstancia que obligó a Juliano el Apóstata a presentar a Prometeo sin la otra persona divina de referencia. Ya no era ladrón del fuego, era un funcionario del Sol, la divinidad más alta y beneficosa, lo cual significaba, para él, que era, también, el creador del hombre.

Cuando Juliano sale con esto, hace ya mucho tiempo que es un anacronismo. El intento de hacer aparecer, una vez más, al cosmos como un compendio de los deseos del hombre, a contracorriente de su desvalorización cínica, neoplatónica, gnóstica y ascética, le sirve, sobre todo, para traducir esa nostalgia cósmica en un organizado poder estatal. Más acorde y consecuente con el espíritu de la época aparece el intento de Sinesio de Cirene, a comienzos del siglo v, en su libro *Sobre los sueños*, de volver a dotar a Prometeo con el don de aquellas «ciegas esperanzas» de la tragedia de Esquilo, haciendo de él la alegoría de los consuelos del futuro mantenidos en pie por la interpretación de los sueños.

La importancia de la esperanza en el mundo sería tan grande y haría tanto bien que, según el juicio de autoridades eminentes, el hombre no podría soportar la vida si ésta siguiera confrontada, directamente, con sus peligros, como en los comienzos del mundo. Prometeo habría dado la esperanza a los seres humanos como un fármaco que les hacía poner más confianza en el futuro que en el adverso presente. Las esperanzas tendían tal fuerza que el encadenado, con dejarse llevar por el anhelo de su espíritu, se vio ya libre, tomó parte en una campaña, se convirtió en capitán y luego en general del ejército, alcanzó la victoria, dio gracias a los dioses y presidió el banquete de la victoria —con la bondad de los platos sicilianos o la exuberancia de los persas, como se quiera—, enfundado en sus vestidos de vencedor.

Prometeo es, por tanto, el portador de esos dones de la ilusión, el ancestro del principio de placer, el titán de la serenidad, incluso para los presos. Consiguientemente, Sinesio trata de combatir la desvalorización y transmutación de los valores del cosmos con un mito que, por los comienzos que nos es dado conocer, no podía, en absoluto, favorecer la confianza en la naturaleza de los dioses dominantes. La desvalorización del cosmos significa la desvalorización del presente, y sólo puede ser soportable a partir de una retrospectiva imaginaria desde el futuro.

La volatización de algunos perfiles míticos de la historia de Prometeo tiene que ver con los servicios que el titán había hecho a los hombres, con aquello, pues, que si bien venía acompañado por la cie-

ga esperanza, no estaba constituida por ella. La segunda sofística, que lo utilizaba todo para adornar el discurso y que precisaba de la justificación antropológica tan poco como de la mítica —el arte se presenta a sí mismo, por primera vez, como su propia justificación—, podía jugar a voluntad, como con otras, con aquella figura-guía sacada del mito inventado por Protágoras. El Prometeo hacedor de hombres se convirtió, para ella, en el emblema de los hacedores de hueros discursos de la época de los Césares. Serían precursores —si era posible que esa autoconciencia de ser fabricantes de palabras obtuviera tanto valor en época tan temprana— de la existencia y la inexistencia de la genialidad en el Sturm und Drang. Luciano debe o quiere defenderse contra el malévolos reproche de que él no es un Prometeo más con las palabras. Si pudiéramos suponer que Goethe había leído este pasaje de Luciano antes de la aparición de su *Prometeo*, la transformación de ese personaje en el creador del mundo estético no sería sino una variante de aquel síntoma.

De todos modos, estaba disponible, desde 1745, la traducción de Luciano hecha por Gottsched, y luego, de 1769 a 1773, la otra, en cuatro volúmenes, de J. H. Waser, sobre la que Wieland escribió una reseña ya en 1769. La propia traducción de Wieland no sale a la luz hasta 1788. Como resulta de un catálogo de sus libros en 1788, Goethe poseía una traducción francesa de Luciano, publicada en Colonia en 1670. Procediera de donde procediera, «aquella pieza famosa», *Dioses, héroes y Wieland*, dentro, totalmente, del estilo y el espíritu de Luciano, surgió en 1773, tocando ya con la época del fragmento de *Prometeo*. Aunque ese concepto de lo «creador» podía haber procedido, como indicaba Walzel, de la línea de Shaftesbury y después trocarse en el síndrome prometeico, ese mercadeo entre el hacedor de hombres y el autor literario había surgido, en Luciano, justamente, en una sátira en que se rechazaba esa presunta identidad e incluso aquella manifestación burlona de que él mismo no era más que un titán hacedor de palabras.

Aquellos burlones no le habrían llamado a él un Prometeo a causa del poco valor del material empleado, allá, por el dios-alfarero, aquí por el hacedor de palabras, como lo habían hecho ya antes los atenienses, cuando llamaban, jocosamente, *Prometeos* a sus ceramistas y constructores de hornos. Lo común de ambas denominaciones residiría, más bien, en las nuevas connotaciones de esas producciones: Prometeo habría pensado muy bien antes, por sí mismo, el tipo de hombres que quería formar, como una especie de animales delicados con habilidades especiales. Se trataba de un factor que, hasta enton-

ces, no había sido acentuado: la ventaja de la unidad entre el inventor y el productor de la obra. Para él, como hacedor de palabras, la originalidad no era el único valor al que aspiraba; lo nuevo de su inventiva, la unificación de la tradición filosófica del Diálogo con elementos de la comedia encontraba su justificación en el simple hecho de que algo así gusta a la gente. «De no pensar yo así, me consideraría merecedor de ser yo mismo devorado por dieciséis cuervos como castigo por no saber que una cosa fea, por el simple hecho de ser nueva, se hace todavía más fea.»

La asociación del Diálogo con la comedia podría proporcionar, ciertamente, otra comparación con Prometeo, ya que, a éste, «como se sabe, se le achacó, como un gran delito, el haber encontrado el medio de hacer del hombre y de la mujer una sola cosa». Aunque la historia de Prometeo, por su vinculación, desde Hesíodo, con el mito de Pandora, tenía una connotación sexual, en este pasaje se considera una atribución singular de Prometeo el haber inventando el procedimiento para unir lo incompatible. Tenía que parecer más indicado que el escritor fuera llevado a una asociación con el otro delito del titán, el robo del fuego. Sin embargo, Luciano no usa esto para trabarlo, positivamente, con la presunta ilustración de sus lectores, sino que se limita a valorar ese reproche de robo, lo cual le da la oportunidad de acentuar lo que, pese a sus protestas, más le interesa en el texto: la originalidad. ¿A quién iba él a robar? No sabía que alguien, antes de él, «hubiera sacado a la luz tales animales excepcionales».

Si el hacedor de palabras se opone a ser comparado con el hacedor de hombres es porque persiste en sus mediciones. En cualquier caso, para él no es verdad que lo único que busca es la novedad, sino saberse responsable de la cualidad de esa novedad. La indirecta va dirigida contra la criatura prometeica, no contra su creador.

En uno de sus diálogos, por los que Luciano tendrá que defenderse del reproche de ser un Prometeo *en lógois*, enfrenta de nuevo a algunos personajes de la tragedia: Hefesto (Vulcano en las traducciones de Gottsched y Wieland), Hermes (Mercurio) y Prometeo. Este Diálogo, más que las características de una comedia, tiene las de una vista judicial. La autodefensa de Prometeo no es un fin en sí mismo; es una crítica del comportamiento de los dioses en la cuestión de favorecer o no a los hombres, cosa que es presentada ahora como algo que interesa a los propios dioses o, al menos, no como algo que vaya contra sus intereses. El titanismo se las da, aquí, de teodicea; el mundo se habría hecho digno de existir sólo mediante el hombre, según traduce Gottsched: «Una tierra ya no más desértica y sin belleza, sino

adornada con ciudades, campos cultivados y viñedos, el mar navegable [...], islas habitadas, altares, sacrificios, templos y fiestas por doquier [...], y todas las calles y todos los mercados humanos llenos de la presencia de Júpiter [...].».

Y respecto al asunto del robo del fuego: de ese fuego celeste no faltó nada después de que los hombres hubieran recibido su parte. Un nuevo argumento atenuante a partir de la naturaleza del fuego: si uno enciende en él su propio fuego, no disminuye el fuego del otro. De modo que perseguir a este transmisor del fuego sería por pura envidia de los hombres. Pero los dioses deberían estar por encima de la envidia y ser, más bien, dadores de todo bien. Aún más —y esto forma parte de una típica apología sofística—, incluso si Prometeo hubiera arrebatado a los dioses todo el fuego, esto no significaría, para ellos, absolutamente nada, porque, propiamente, ellos no necesitaban el fuego ni para calentarse ni para cocer su ambrosía ni para alumbrar.

Y, luego, el defensor del robo del fuego olvida que él mismo había sido el mítico defraudador de los sacrificios: los hombres no sólo precisaban del fuego para remediar su carencia de calor o luz o, incluso, de fuego de cocción, sino también —y ésta no era la más pequeña de las razones— para ofrecer los más hermosos sacrificios a sus dioses. Prometeo había sido el primero que puso a los hombres en condiciones de proporcionar a los dioses ese gratísimo placer. Pero, a partir de aquí, la autocomprensión de que Prometeo hacía gala se convirtió en algo estético. No era la percepción de dónde estaba el interés de los hombres lo que le había llevado a defraudar en los sacrificios a los dioses, sino que lo había hecho por ganas de realizar un truco, un broma, una bufonada. Y he aquí que el nuevo Dios, el recién llegado Júpiter, había caído en sus redes, tomándose demasiado a pecho como para no hacer de todo ello una tragedia, «crucificando a un dios tan antiguo como yo a causa de un hueso de más o de menos que él había encontrado en la porción que le correspondía». ¡Qué desproporción de medios, reveladora de la inseguridad del nuevo Señor, por una broma así «poner en movimiento a todo el Cáucaso», con cadenas y águilas! ¡Todo un despliegue típico de un advenedizo irritado! Pues ¿qué habría hecho si se le hubiera defraudado un toro entero?

Y entonces, nuestro potente sofista puede referirse a sus criaturas, los hombres, recomendándoselos a Dios como ejemplo: en ocasiones, han soportado sin un reproche una conducta totalmente parecida en los cocineros que se ponen a golosinear los alimentos. Nos encontramos de nuevo con un mundo invertido: los hombres se comportan de

un modo más racional que los dioses. Dios hace de una bufonada una tragedia porque no puede pasar por alto que él es un Dios y se lo tiene que probar continuamente.

La escena se desarrolla en el Cáucaso, mientras se espera la llegada del águila que picoteará el hígado de Prometeo. Los otros dos dioses, los más serviciales de Zeus, han de elegir un lugar para el encadenamiento del titán, que sea lo bastante alto como para que los hombres no puedan venir en auxilio de su creador y no tan alejado como para que ellos mismos pierdan de vista al titán crucificado. El hecho de acentuar toda esta imagería de tipo humano, que ni la épica ni la tragedia conocían, ha originado una tal intensidad de relaciones entre los personajes que el conflicto con Zeus queda muy al fondo.

Dado que el autor tenía que contar con un público ilustrado, tuvo que haber calculado la totalidad de referencias literarias sobre el tema. Sabía que Hermes habla del engaño de los sacrificios porque lo había leído en su Hesíodo, lo cual sería, como observa Wieland en su traducción, un «anacronismo burlesco, en que hace incurrir frecuentemente Luciano a sus dioses, ya que, en boca de tales seres, compuestos, por así decirlo, a base de inconsecuencias y contradicciones, esto tiene una gracia especial». La sátira hace uso de su lejanía de los tiempos arcaicos: el mismísimo Mercurio sabe algo de todo ello solamente porque lo aprendió, «como si dijéramos, en la escuela».

Lo mismo se puede decir en la utilización de una referencia a la *Apología* platónica y la demanda de inversión sofística de la misma: igual que Sócrates, Prometeo pide más que una mera sentencia absolutoria, pide residencia y manutención en el Pritaneo. Todo ello forma parte de la pieza declamatoria que los mensajeros de Zeus se disponen a oír, mientras esperan la llegada del águila, de boca del protosofista. El resultado sólo puede ser que estos mismos oyentes, que integran la otra parte —antes de que, propiamente, haya ni siquiera empezado a ejecutarse el castigo—, aguarden ansiosamente el giro que se operará, según anuncia proféticamente el titán, con la venida de Heracles.

Al contrario de Epicuro, Luciano hace que los hombres se conviertan en el centro del interés de los dioses. Su Prometeo, el maestro de la retórica, lo fundamenta diciendo que, si no es por ellos, aquéllos no tendrían a nadie con quien rivalizar. Él había hecho seres de barro «semejantes en su forma a los dioses» porque se había dado cuenta de que a la naturaleza de la divinidad le faltaría algo

«mientras no hubiera también seres mortales con quienes ellos pudieran compararse y sentir así, tanto mejor, sus propias excelencias». Esta *inversión* constituye el núcleo de la sátira. El antropomorfismo de los dioses se convierte ahora en un teomorfismo de los hombres.

¿Y esta obra le iba a salir mal porque hubiera, entre los humanos, maldad y adulterio, guerras, incestos y parricidios? Algo que había ocurrido cada día entre los dioses y que nadie se lo echaba en cara a los progenitores de la raza divina, Urano y Gea. Si la vida de los dioses consistía, según Epicuro —incluso con vistas a las últimas posibilidades del sabio—, en la falta de preocupación, la historia de Prometeo es, en la perspectiva de Luciano, un compendio de producción de preocupaciones por el lado de los dioses. Prometeo ha tomado sobre sus espaldas una carga al fabricar a sus criaturas, dando con ellas también que hacer a los otros dioses. Su defensa argumenta que una vida ociosa en los espacios intercósmicos iría contra todo lo que puede preservar, incluso a los dioses, de un mortal aburrimiento. Es verdad que a él se le había castigado por la creación de los hombres, pero, al mismo tiempo, sus colegas divinos no habían sabido hacer nada mejor que convertirse en amantes de las hembras humanas, bajando hasta ellas sin parar, dispensándoles «el honor de fabricar, con ellos, dioses, tomando tan pronto forma de toro como de sátiro o de cisne». El mito aparece como un proceso total de entrelazamiento de dioses y hombres y, en la retórica de este Prometeo, esto constituye la oportunidad, para el hombre, de pasar a ser, de la *indignidad* que era antaño, la *necesidad* existencial de los propios dioses que es ahora.

Cuando el Prometeo de Luciano justifica la existencia de sus creaciones humanas por su similitud de imagen con los dioses esto, más que una artimaña retórica, es una expresión insidiosa de ese recíproco enmarañamiento. Retórico es un argumento que hace callar al acusador; la insidia de ello consiste en que la justificación por la semejanza de imagen cae en la ambigüedad por la difamación previa del modelo. Cuando Prometeo pregunta dónde hubiera podido hallar mejor modelo que entre los seres más perfectos, en ello iría también no poco del procedimiento de hacer algo inabordable mediante su relativización. Piénsese en el mejor de los mundos posibles —que ya tenían los estoicos— y en la objeción, que siempre se apunta, aunque no se manifieste expresamente, de que el mundo real seguiría refutando aún el derecho a la existencia del mejor de los mundos posibles.

Los griegos no percibieron nunca el antropomorfismo de los dioses como un mero recurso de nuestra capacidad de representación, que no está a la altura de lo divino. Al darles una idealizada conformación humana, creían que hacían algo que se les debía a aquéllos, no porque a ellos mismos les fuera agradable. Es verdad que Burckhardt opina que el Zeus de Fidias había surgido ya en la época relativamente incrédula en que Anaxágoras enseñaba, pero, por lo que alcanzamos a ver, los griegos siempre habían sido «relativamente incrédulos». Decir que alguna vez no lo habrían sido constituye un mero obsequio de inventiva filológica, para hacerlos, así, más cercanos a las dificultades de los siglos XVIII y XIX, en los que empezaba ya a imperar la incredulidad. Por otro lado, Burckhardt no acaba de creer que Luciano mismo hubiera puesto en boca de su Prometeo que él había hecho seres semejantes a los dioses: «¿No le vendrá a Luciano por influencia judía?». Por lo demás, sólo una artimaña así permite la exagerada frivolidad de hacer blanco, al burlarse de los dioses, no ya en éstos, en absoluto —¿qué necesidad tenían ya de ello?—, sino, de forma mediata, en su copias humanas. Ésta es la motivación satírica por la que aquéllos les inventan, como lo hace su Prometeo. Lo que falla en la observación de Burckhardt es la suposición de que Luciano habría invertido algo (bajo la influencia de fuentes foráneas) que, entre los griegos, sólo había sido consciente en la otra dirección: «Los dioses son hombres ideales», los hicieron los griegos como Fidias hizo a su Zeus.

El 1 de febrero de 1870, casi dos años antes de la aparición de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche había dicho, en una conferencia sobre *Sócrates y la tragedia*, que la corrupción del género trágico había tenido «su comienzo en el diálogo». Éste habría sido un socratismo *avant la lettre*. La tesis se puede encontrar confirmada todavía en el último epígono de la asociación entre mito y diálogo, en los *Diálogos de los dioses* de Luciano. La tragedia no se hubiera atrevido a presentar a Zeus y Prometeo dialogando como lo hace la primera de las conversaciones; en la tragedia, el *deus novus* sólo se presenta a través de sus sirvientes. La distancia entre el dominador y el sufriente era, allí, descomunadamente grande; de otro modo, esa rebeldía de un dios contra el Dios de los dioses no señalaría un cambio de época, que se descubre, a lo lejos, como una oculta debilidad del Dios recién entronizado. El diálogo satírico se atreve a «civilizar», negando aquella trágica distancia. La configuración es más importante que el contenido, que su búsqueda y petulante falta de contenidos. Hasta en esa incidental producción de ceranías se realiza la labor, despotenciadora, de que es objeto el mito.

Nietzsche tiene mucha razón al decir que donde comienza el diálogo la cosa se aburguesa, pues se trata de un intercambio cercano. Se habla sobre los propios problemas. Prometeo quiere que lo liberen, cree que ya ha expiado bastante; Zeus, en cambio, sostiene que todas las penas son pocas para fechorías tales como la creación del hombre y, sobre todo, de las mujeres. No obstante, Prometeo no extorsiona aquí a Zeus con lo que él sabe sobre el peligro que corre su dominación. Se limita a hacerle la contraoferta de una revelación importante a cambio de la liberación. Sencillamente, no quiere obtenerla «por nada». No quiere aceptar, para decirlo con el travestismo del mito por parte de André Gide, el *acte gratuit* de Zeus. Dios no es suficientemente bueno ni siquiera para la gracia.

Si exceptuamos acaso la décima conversación, mantenida entre Hermes y Helios, esta primera constituye la muestra más significativa, en dichos diálogos de dioses, de cómo es una elaboración del mito. Presenta una vinculación, tan sorprendente como apabullante, entre lo escatológico y lo campechano. Ésta resulta de la propia situación del diálogo, en la que Zeus está a punto de hacer algo que es decisivo para la continuación de su régimen y Prometeo le ofrece un precio por su liberación. En Zeus se esconde la vieja desconfianza; teme ser engañado de nuevo. Ni siquiera le basta el gesto de humildad de Prometeo, que da a entender que no puede obtener ninguna ventaja engañándole, pues el Cáucaso y las cadenas seguirán estando ahí como antes. Zeus quiere estar seguro y saber de antemano de qué se trata en aquella oferta. Entonces Prometeo le da una prueba de su saber: se trata de una cópula con Tetis. Eso es suficiente. No es una profecía que se refiera a un lejano futuro y sugiera tomar, a largo plazo, una serie de precauciones y cautelas. Prometeo expresa lo apremiante que es su advertencia recordando que así como el propio Zeus había llegado al poder, un hijo de la Nereida que Él estaba a punto de engendrar procedería de la misma manera contra su Padre. Zeus no le deja que siga hablando; entiende muy bien esa alusión a la obsesión por la repetición de los cambios dinásticos en los dioses.

Sin embargo, todo acaba en la pregunta de por qué el titán preserva a Zeus de su destino, cuando está a punto de precipitarse en la trampa del derrocamiento que Él mismo se ha puesto, pues la revelación del secreto sólo sería comprensible si, con ello, hubiera forma de apartar el largo período de pena y sufrimiento que todavía le quedaba a Prometeo. Como el propio mito, la parodia del mito no puede hacerse todas las preguntas. No obstante, se barrunta que Prometeo

no quiere su triunfo y, con ello, una nueva rotación del reparto mítico de papeles, momento que indica su alejamiento de la configuración trágica del mito: como el diálogo mismo, la acción que lo acaba es una muestra de urbanidad. Antes incluso de ser soltado, Prometeo es lo suficientemente cortés como para expresar el deseo de que le sea ahorrado a Zeus todo aquello que a Él mismo le había ayudado a subir al poder.

CAPÍTULO III

DE VUELTA HACIA LA SINRAZÓN DE SER

On ne marchait dans mon jeune temps
que sur des métamorphoses.

VOLTAIRE, *Le taureau blanc* [*El toro blanco*]

Si hacemos la prueba de compartir la tesis nietzscheana de que el tipo de autologro puesto en marcha por Sócrates, mediante la conciencia, el concepto, el diálogo, ha introducido la oposición al mito en el seno mismo de la tragedia, entonces las otras formas específicas de mitología —la alegorización, la lista genealógica, la acuñación llevada a cabo por la retórica, el manual— se convierten, tendencialmente, en una serie de desvalorizaciones que convergen entre sí. Por decirlo en el lenguaje del proceso «del mito al *lógos*», se trata, acaso, de la sumisión al pensamiento, ya no superable, de que el principio de configuración del mito, «una vez conceptualizado», es lo que dominará el trabajo realizado con el propio mito. El *lógos* nos presenta el mito no como un producto suyo, no como uno de sus procedimientos auténticos, sino como algo entendido y rubricado por él —como si estuviera ya en un museo, en ese estadio posterior donde se logra una exposición de aquello que el presente conserva allí para no volver a ser como eso otra vez, y gozando siempre con esa distancia—. La mitología se ha convertido en una de las provincias del *lógos*, en tanto en cuanto él ha domesticado la realidad arcaica incluso en su dimensión temporal, administrándola como un anticuario.

De este modo, queda totalmente excluida la sospecha de que la incorporación del mito a diversas colecciones pudiera tratarse más que de una mera cuestión de panorámica y de disponibilidad del material. Nietzsche ve triunfar al afán de ocupación que tiene el tipo de corte socrático sobre la grandeza de los tiempos arcaicos. Ni siquiera

se admite la sospecha de que el motor del proceso pueda venir «de atrás», habiéndose arrojado lastre —haciéndolo así soportable— en esa monstruosidad de pensamiento, apenas tolerable, de que lo humano es de tal manera que sería mejor no existir. ¿No hay, en absoluto, una grandeza reconocida con posterioridad, y cuya forma de participación, al estilo de Tántalo o Ixión, no sólo nos hace barruntar esa voluntad de descarte —de no haber nacido y no haber sido jamás—, sino también la otra, de «no ser ya más» y de tener la certeza de no «volver a ser de nuevo»?

Si es así, la fuerza de propulsión vendría del propio empuje de formación de lo mítico. Si la *Teogonía* de Hesíodo representa ya la intencionalidad de dotar al último Dios que ha llegado con una certeza tranquila de su poder definitivo sobre el mundo anterior, entonces la aportación de la poesía sería más que una forma poética de ordenación del material; constituiría, ella misma, un mito del mito mismo. No se puede excluir que le «elaboración» enciclopédica, guiada más por el concepto que por la genealogía, haya aportado, en su contexto histórico, el ser, ella misma, una metamorfosis de un mundo de metamorfosis, el ser, justamente, en esa forma de autopresentación, una disposición literaria para el futuro, respecto a algo que no puede ser buscado ni arreglado como en las crónicas, los anales o los archivos. Un caso de suerte, en la frontera entre la invención y la exposición del «principio» de la plasticidad mítica y el florecimiento de una imaginación y un gozo lúdico no atados por el original lo constituyen *Las metamorfosis* de Ovidio.

Precisamente por su forma de disponer del material mítico, tratándose de un mundo, originalmente, extraño a los romanos, muestran *Las metamorfosis* la distancia estética que hay respecto a todo «encarecimiento» de la experiencia disuelta en las historias. A partir de una genuina falta de referencia al mito ha surgido una maravilla de imbricación entre recepción y construcción, la única obra de la Antigüedad romana, junto a la *Eneida*, de Virgilio, con un horizonte mítico, que arrastre consigo una continua historia de afecciones y fascinación, como estamos inclinados a atribuir a la obra de Homero, pero sin estar en condiciones de demostrarlo. La fantasía europea está constituida, en gran parte, por un entramado de relaciones cuyo centro es Ovidio. El término «metamorfosis» era la palabra-guía que englobaba no sólo las relaciones de los dioses hasta su dinastía más reciente, sino incluso —como expresión de la capacidad de transformación de la «sustancia» humana— la propia historia de la humanidad hasta los tiempos de César y Augusto. Esta conexión, y precisa-

mente ésta, que traía de tan lejos la identidad de Roma y así la sancionaba, iba a proporcionar una fácil entrada a la obra durante casi dos milenios, en eso sólo comparable, una vez más, con la epopeya de Virgilio.

El poeta cuenta con un público a quien los contenidos nucleares de la mitología son tan familiares que podía reconocer y saborear, sin esfuerzo, las finezas de sus complementos y transiciones, de sus deformaciones y coordinaciones. Una prueba de ello, y no la menor, es que el poeta no necesita llamar por su nombre al creador del hombre. Esto había preparado el terreno, en una tradición blindada, durante mucho tiempo, frente a lo griego, al «cambio» de papel del mismo que él lleva a término.

Si *Las metamorfosis* concluyen con la orgullosa expresión de lo que se sabe algo intocable para siempre —junto con la congruencia de esa «eternidad» con el dominio de Roma—, en su explícito desafío de que ni el fuego, ni la espada ni el tiempo, ni siquiera la cólera de Júpiter podrán destruir la obra hay como una última mirada al titán del que podría decirse todo esto.

Las Metamorfosis no es un simple título donde coleccionar una serie de mitos, sino que constituye el principio de configuración del propio mito, la forma fundamental de una identidad aún no segura entre los dioses que pugnaban por salir a la luz a partir de lo informe. Inseguridad, ciertamente, pero sólo como el estigma de ser una herencia de un Caos originario, razón por la cual aquel comienzo forma parte para Ovidio, como ya antes para Hesíodo, de la historia de las historias, pero aquí en cuanto historia del surgimiento del mundo mismo. El comienzo no es ni demiúrgico ni imperativo, sino lo anterior a la metamorfosis que experimentará todo lo que siga. «Antes de que existieran el mar y las tierras y el cielo que todo lo cubre, la naturaleza, a lo largo y lo ancho del mundo, no tenía más que un solo rostro: la bruta informidad que llamamos Caos.» Ya no es el «abismo» bostezante de Hesíodo, sino, más bien, la *hylé* de los filósofos. La ruda masa original (*rudis indigestaque moles*) no tiene nada de terrible; no hace más que cumplir el deseo secreto que abrigamos de tener una «mirada panorámica» de la historia del mundo, desde sus comienzos hasta la actualidad, haciendo de la *transformación* un proceso necesario, en vez de servirse de la *mezcla*, como hace el atomismo.

No es casual que el mismo caos sea ya un rostro (*unus naturae vultus*) anterior a la plenitud de rostros que seguirán, la *morphé* antes de toda metamorfosis. El caos no «explica» lo que viene detrás. No es más que un estado insostenible, ya que consiste en el conflicto de sus

partes, en la colisión de lo recíprocamente incompatible. El proceso cósmico se pone en marcha al superar lo que no tiene consistencia. No es la idealidad lo que saca al cosmos del caos, como en el mito del Demiurgo platónico, sino que la informidad es, también, la misma inconsistencia e incapacidad de consistencia, pendiente de un arbitraje de su incompatibilidad. Por ello, también ella tiende, al fin y al cabo, hacia las «formas» de las que habla la metafísica, pero «desde atrás», desde la desesperación del origen.

Es verdad que la historia desarrolla el principio de la metamorfosis; pero no podría desembocar en la solidez del mundo dominado por Roma si no se consolidara en la forma finalmente lograda. Esto conlleva ya que la aparición del hombre presente, por su forma, el grado de menor susceptibilidad a las metamorfosis. El hombre no es sólo la figura de algo perfecto, sino también definitivo, por el hecho de que Prometeo —nombrado aquí solamente como el hijo de Jápeto— lo formara a imagen de los dioses que todo lo presiden (*in effigiem moderantum cuncta deorum*). La metamorfosis del barro de la tierra en esa imagen de los dioses por obra de Prometeo precede a todas las metamorfosis de los dioses en determinadas figuras humanas. Si se pone el acento no en el alfarero de hombres, sino en su material, más primitivo, el mito cumple la prescripción de la totalidad; pero para traducir a imagen aquella tierra transformada (*tellus conversa*) no bastaba la instancia, abstracta y sin rostro, del *opifex rerum*, del artífice de todo el resto del mundo. No parece que esta diferencia sea esencial para el poeta.

Para él, todo gira en torno al origen del modelo y a la orientación de su copia; esta orientación quedó determinada con el mandato de Prometeo de que sus criaturas alzasen el rostro hacia las estrellas. La fórmula de esa orden se ha convertido en una cita estandarizada de la recepción. Concedía tanto una inmanente admiración del mundo como su transcendente superación: *Os homini sublime dedit, caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus*. La introducción del creador del hombre junto al creador del universo no tiene, pues, ningún rasgo gnóstico. La forma más fácil de explicar esto, junto con la acentuación del especial material que usa el alfarero, es teniendo en cuenta la dificultad de poder realizar la copia de los dioses omnipotentes sólo mediante una figura subalterna. El discurso del Elohim bíblico sobre crear a su imagen y semejanza será una representación completamente ajena a la tradición del Demiurgo.

Desde el punto de vista de la composición, el origen heterogéneo de los hombres debe preparar —si no la indica ya— la decisión, to-

mada enseguida por Júpiter, de destruir la humanidad con el diluvio. Sólo otro Noé como Deucalión, hijo, en la mitología griega, de Prometeo y ancestro de los helenos, sobrevivirá. Que lo consiga resulta instructivo para la cuestión del derecho de pertenencia del hombre a la naturaleza. No es Zeus el que concede al justo la salvación ni le instruye sobre cómo ha de afrontar el diluvio; el Dios es puesto, más bien, ante el hecho consumado y lo da por bueno, mandando que no siga la catástrofe. Los hombres —mediante Deucalión y su esposa— sobreviven, pero, desde un punto de vista superior, no deja de ser un suceso contingente. De ahí que no tengan ninguna confianza ni seguridad en la permanencia de su vida.

En esa situación, que ninguna garantía divina ha hecho más segura, emerge, una vez, más, vagamente, la figura de Prometeo, cuando Deucalión desea para sí, en potencial, el arte paterno de hacer hombres: *O utinam possem populos reparare paternis / artibus* [...]. Si el nombre del padre no es, en boca de Deucalión, una mera metáfora sobre el origen de las creaciones del demiurgo y ha de ser tomada al pie de la letra —Prometeo es padre de Deucalión—, como en el mito griego, entonces los que perecen, en el diluvio, son las creaciones de cerámica del titán, sobreviviendo únicamente su propia descendencia genética. Ovidio se encuentra aquí en dificultades, pues el mito del diluvio había servido de separación entre la historia de los helenos primitivos y la de los bárbaros. Los griegos eran descendientes directos de Deucalión y, con ello, de Prometeo, no de las creaciones de éste. Para los bárbaros se recurrió a la fertilidad de la madre Temis, que pudo sacar hijos de las piedras, cuya descendencia, sin embargo, no producía la mejor impresión. Ovidio no relata un rasgo bastante antiguo del mito, que nos transmite Apolodoro: Deucalión debe el poder hacer a tiempo los preparativos para el diluvio inminente a un aviso que había recibido de su padre Prometeo, al visitarlo en el Cáucaso, el lugar de su suplicio. Sería, de nuevo, la protección del titán lo que hizo salir vivos del diluvio decretado por la cólera de Zeus a su propio hijo y a su esposa Pirra, la hija de Epimeteo.

Dado que estos dos no debían ser también los ancestros de los no griegos, la nueva creación de la humanidad es atribuida a un procedimiento extremadamente arcaico. El oráculo de Temis incita a los supervivientes del diluvio a que junten piedras de una ribera y las lancen hacia atrás. Y de ahí surgen los hombres y las mujeres de la nueva humanidad con la excepción de los griegos, a los que el mito hace concebir de forma «ordinaria». Está claro que Ovidio no podía hacer de esta diferencia una cuestión principal de sus «metamorfo-

sis». Deja, ciertamente, que Júpiter dé su bendición, finalmente, a la salvación de los dos esposos de donde procederán los helenos, si bien silenciando el hecho de que Él sólo va a aceptar el resultado de esa protección lograda por una nueva artimaña de Prometeo —por cierto, otra vez, de índole demiúrgica: la construcción de un arca— cuando, mediante un sacrificio de acción de gracias de los salvados, se le haga grata.

Ovidio no se deja asustar más por las dificultades que le plantea ese múltiple origen de la humanidad que la tradición cristiana por las dificultades, comparables, de las dos versiones del texto bíblico, que más tarde llevarán a la construcción de los preadamitas. Así como en Ovidio figuraba, lapidario, el semiverso *natus homo est*, la unidad en el complejo generativo de la humanidad siguió siendo el presupuesto más importante de la historia salvadora cristiana, entre el viejo Adán y el nuevo. Dante cita a Ovidio en el fragmento de su *Convivio*, que escribió entre 1302 y 1321, durante su destierro de Florencia, con una indicación explícita a la cualidad dogmática del singular: «Nato è l'uomo; (non disse gli uomini)». El propósito de esta interpretación de la cita es la defensa de la nobleza como una forma de mantenimiento de lo ético, no como una forma natural de la humanidad. La nobleza no podría ser ninguna característica real del nacimiento; de lo contrario, habría que negar, en sus últimas consecuencias, a la humanidad la unidad de su origen físico. Lo que, por tanto, no puede tener el carácter originario de la naturaleza debe presentarse como una adquisición, como una aportación especial, como un logro de la virtud. De ahí que se ponga a Ovidio como testigo de que incluso los paganos habrían considerado una falsedad el decir que la humanidad tiene varias líneas de procedencia. Sólo así habría podido, al menos, defenderse que la nobleza es una de esas líneas. Dante no estuvo conforme con el anonimato del creador mítico del hombre en Ovidio. Menciona el nombre de Prometeo para aquel singular, del todo decisivo, de su obra demiúrgica, como un equivalente pagano del Dios bíblico. No se trata más que de uno de los usos más interesantes, con fines argumentativos, del nombre mítico, sin constituir, en absoluto, la equiparación más antigua entre el Creador bíblico y el alfarero del paganismo.

Hay una diferencia, en la función y en el tiempo, entre la recepción de los conceptos metafísicos y la del sistema mitológico de la Antigüedad por parte del cristianismo primitivo. La equiparación con la filosofía era una necesidad para hacer comprensible a un público que, en principio, no estaba previsto, un mensaje difícilmente plausi-

ble, ofreciéndoselo como una solución a sus problemas, como cumplimiento de sus esperanzas e incluso como un perfeccionamiento de todo aquello que concernía, desde muy atrás, a la razón o que había llegado a ella, dando rodeos, mucho antes todavía. Pero sólo a partir del siglo v se cerró aquel «compromiso» del que hablara Manfred Fuhrmann, en virtud del cual el cristianismo se avino a tolerar, dentro de determinados géneros poéticos, la antigua mitología. Con ello, se privaba a las capas directrices romanas del «privilegio conservador» de cultivar y representar el pasado con los materiales de la retórica y la gramática.

Pero el uso impune del mundo icónico de ese pasado fue también la señal de un triunfo definitivo. La cultura antigua —en su forma mítica, rechazada como la más peligrosa por los polemistas de los primeros tiempos del cristianismo— tomaba parte ahora en la cabalgata de la celebración del triunfo en calidad de cautiva. Ni siquiera era obligado hacer una alegorización cristiana de la misma. Tal ostentación de liberalidad era todo un espectáculo de tolerancia montado por un poder ya consolidado. La continuación de la tradición literaria dejaba constancia de un sometimiento, teniendo que sacar su esplendor justamente de la dignidad de lo sometido. La tolerada mitología es, antes de nada, una manifestación de la conciencia histórica de no haber destruido el mundo antiguo, pese a la rabia desatada contra sus templos, imágenes y libros. Sin embargo, incluso sometidos a esa nueva función, los contenidos de esa cultura sancionada se hicieron, de nuevo, susceptibles de liberación: materiales de una resistencia que había perdurado, de una rebelión surgida, después, contra la sumisión. Se trataba, más que de contenidos latentes, de una latencia funcional. El corrimiento de la ubicación temporal del «Renacimiento» hacia atrás, hacia una época cada vez más inmersa en la Edad Media, es algo que surge de esa latencia, convirtiéndose, asimismo, en un artificio mítico para evadirse de lo medieval.

Al principio, la identidad que se asegura no es la existente entre Prometeo y Adán, sino entre el Creador y el titán. Toda diferenciación entre el origen del mundo y el origen del hombre, toda alusión a que el auténtico favorecimiento de lo humano pudiera venir de otro sitio que del Creador del mundo tenía que atraer hacia sí la sospecha de la escisión gnóstica entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. El demiurgo mítico no había hecho, él mismo, el mundo en que dejó a sus creaciones humanas y no podía impedir que cayeran bajo la dominación de Otro y que tuvieran que soportar el disgusto del nuevo Cosmocrátor. No dejar que surgiese una ambigüedad así, que

predisponía al planteamiento gnóstico, exigía una determinación dogmática. Desde el principio del mundo habría habido, explica Tertuliano, gente justa y llena de espíritu que reconocía y anunciaba a un Dios que había creado el universo y había hecho de barro al hombre. Éste es, exclama Tertuliano, el verdadero Prometeo (*hic enim est verus Prometheus*).¹

La afinidad con el gnosticismo no debe ser descrita, usando el lenguaje de la historia de los dogmas, como un peligro que amenazaba la esencia cristiana y que provenía de algún lugar del exterior. El gnosticismo era, ciertamente, la expresión de un grande y generalizado desencanto con el cosmos, la forma sistemática de su transvaloración, pero también representaba la dificultad de autointerpretarse de la configuración auténtica del cristianismo, dimanante de su propio seno. Si el nombre de Prometeo pudo emerger en la alegorización y metafórica cristianas fue, únicamente, como prototipo de un único Dios para las dos funciones, la de creador y, a la vez, salvador del hombre. De ahí que el equipamiento del hombre con el fuego no pueda separarse de su creación. Se trata de un único acto y la pregunta de cómo y con qué derecho el fuego del cielo ha llegado a manos del hombre no ha lugar, pues éste es caracterizado como un *animal caeleste*. Presentar la procedencia del fuego como el robo de un bien celeste no puede ser sino una aberración. La posesión del fuego es un *argumentum immortalitatis*. Su uso ha perdido el rasgo, que tenía, de pura necesidad ante un mundo que constituía una amenaza para la vida, convirtiéndose ahora en prenda del más alto designio: *vitae continet rationem*.² El fuego no es, primordialmente, el elemento necesario para la preparación del alimento y la elaboración de los metales, sino la substancia que señala hacia lo alto. No se trata de la posibilidad de mantenerse y autoconservarse en medio de una naturaleza hostil, sino de escapar de ella.

Los poetas se convierten en participantes de la verdad antigua. Aunque la hayan frecuentado de una forma más o menos precisa, algo de ella han conservado. Por ejemplo, lo referente a la creación del hombre a partir del barro y a su dotación con el fuego, a lo que ellos añadieron el nombre, inventado, de Prometeo: *Res eos non fefellit, sed nomen artificis*.³ Y dado que aquellos antiguos poetas carecían del acceso a las Sagradas Escrituras, el contenido de verdad que les era acce-

1. *Apologeticum*, 18, 2.

2. Lactancio, *Divinae Institutiones*, II, 9, 25.

3. *Ibid.*, II, 10, 6-7.

sible se fue, poco a poco, desfigurando.⁴ El Prometeo de los poetas trae consigo todos los signos de ese falseamiento, pues, si hubiera sido hombre, no habría tenido que crear a los hombres, sino que sólo habría necesitado engendrarlos, como él mismo fue engendrado por su padre Jápeto. Pero si hubiera sido Dios era imposible que tuviera que padecer el castigo del Cáucaso.⁵

A este Padre de la Iglesia, para el gusto de Jerónimo demasiado reticente en lo teológico, por no decir falto de decisión, no le avergüenza en citar a Ovidio precisamente en los tres versos que determinan la creación del titán mediante la orientación de su rostro de manera que pueda mirar a las estrellas, si bien lo citado no cubre, exactamente, lo anunciado en el contexto: *ad contemplationem sui artificis erexit*.⁶ Este discípulo de Arnobio, todavía más dudoso en su ortodoxia cristiana y educador del príncipe en la Corte de Constantino, da un paso más en la cristianización de ese Prometeo visto con los ojos de Ovidio, interpretando el mando demiúrgico de alzar la cabeza según la fórmula bíblica del «cara a cara»: «El hombre, impulsado a la contemplación del cosmos por su postura erecta y su rostro dirigido hacia las alturas, mira, cara a cara, a Dios (*confert cum deo vultum*), y su razón conoce a la otra Razón (*rationem ratio cognoscit*)».⁷ La orden de la creación debe vincular al hombre, igualmente, con la naturaleza, como un ser previsto en ella e integrado por ella, empujándolo a dejarla tras de sí y a buscar su determinación fuera de ella. Por ello, el fuego, aunque proceda —o precisamente porque procede— del cielo, no pudo haber sido robado para el hombre. Todos los otros vivientes sólo saben hacer uso del agua y están excluidos del más alto de los elementos. El donador del fuego, por su parte, no hace sino cumplir el mandato de la creación, ponerlo al servicio de una legítima criatura de la voluntad divina.

La dificultad que ya había planteado a Ovidio el mitologema del diluvio deucalioniano como historia originaria únicamente de los helenos, resurge para el autor cristiano de finales del siglo III y comienzos del IV. Tiene el relato bíblico del diluvio por un hecho comúnmente aceptado por sus lectores. El diluvio acaece como una revocación divina de la cultura humana desarrollada hasta entonces. Sólo después

4. *Nullas enim literas veritatis attegerant [...] ut veritas a vulgo solet variis sermonibus dissipata corrumpi, nullo non addente aliquid ad id, quod audierat [...].*

5. [...] *de diis autem illum non fuisse, poena eius in Caucasio monte declarat.*

6. *Ibid.*, II, 1, 15.

7. *De ira dei*, 7, 5.

de la catástrofe Dios se vincula, a favor de los supervivientes, a la promesa de no dejar que vuelva a ocurrir algo así. Este acontecimiento se convierte, ahora, en una prueba contra Prometeo y su capacidad de garantizar al género humano una indemnidad duradera pese a la voluntad del más alto de los dioses. La referencia al diluvio debe demostrar que el mito del reparto de poderes no ha bastado y que es mejor agarrarse a las garantías de un nuevo Poder supremo.

¿Para qué iba este Prometeo a hacer a sus hombres con tanta fatiga a partir del barro si el único superviviente a la fatalidad del diluvio fue, por su justicia, Deucalión, un hijo suyo, engendrado por la vía más natural?⁸ De esta manera Lactancio dirige las discrepancias que encuentra en Ovidio contra el rival titánico de su Dios, obteniendo este resultado: *Apparet ergo, falsum esse, quod de opificio Promethei narrant*.

El mitologema prometeico había constituido una negación de toda sospecha de la caducidad del cosmos y del puesto del hombre en el mismo y, por eso, tenía que generar, al escritor cristiano, dificultades a la hora de «cambiar» la función de un papel así. Su oposición nos hace comprender, *a posteriori*, qué había sido asegurado en el mito a la autocomprensión del hombre, frente al arbitrio de los dioses antiguos y modernos. El dios bíblico se había obligado a sí mismo vinculándose a su propuesta de la Alianza, excluyendo, con ello, en adelante, sólo la catástrofe parcial, pero no la total. Es verdad que, en tiempos de Lactancio, ya no se habla de forma tan esperanzada sobre el fin del mundo. Un Prometeo que no había podido preservar a sus criaturas contra la ira de su enemigo había dejado de ser un aliado adecuado. Lo utilizado, contra el mito, en la figura del titán es la rivalidad sobre quién beneficia más o beneficia menos al hombre. Y, entonces, la historia de Prometeo no podía, en absoluto, competir con el Dios de la Alianza, ni en Antiguo ni en el Nuevo Testamento.

¿Qué hacer con una historia que tampoco podía negarse, sin más? Ya por el hecho de que han de servir, también ellos, de testigos de los restos de una verdad antigua, los mitos no deben haber mentido. De ahí que Prometeo reciba también la parte que le toca de esa verdad auténtica —que seguirá asomando aún en el artículo correspondiente de la *Enciclopedia* francesa, en cuanto respuesta a una ne-

8. *Divinae Institutiones*, II, 10, 10-11: *Si ergo cataclysmus ideo factus est, ut malitia, quae per nimiam multitudinem increverat, perderetur: quomodo fictor hominis Prometheus fuit? cuius filium Deucalionem iidem ipsi (sc. poetae scriptoresque) ob iustitiam solum esse dicunt servatum*.

cesidad de modelo estético—: el dios que creó al hombre no fue el fundador de las artes plásticas con las que, por primera vez, éste habría sacado sus imágenes de la tierra y el barro, haciéndose, asimismo, culpable de la idolatría de los cultos paganos, al llenar su arte los templos con estatuas de dioses antropomórficos.⁹ Sólo que el mito habría incurrido en una confusión: el inventor de lo artificial habría sido ascendido a la categoría de hacedor de algo natural como el hombre.

La capacidad con la que quien es ya imagen y semejanza de su Dios aprendió a hacerse imágenes de sí mismo era un arte digno de repulsa e indebido para el cual Júpiter, quien se había entronizado hasta el poder supremo y trataba de afianzar su culto, precisaba de un auxiliar con cualidades de artífice. Lo encontró en Prometeo, que, al servicio del nuevo régimen divino, pudo hacer, por primera vez, creíble, un dios con forma humana: *Ita verisimiliter, ut novitas ac subtilitas artis miraculo esset*.¹⁰ Así es como, con una intención apolo-gética, se llega a una transformación, en los tiempos del cristianismo primitivo, de la figura del titán en el prototipo de la autoconciencia estética. Pero ello no produce otra cosa que la perplejidad de no poder hacer de Prometeo un personaje de pura ficción si se quería utilizar la «maravilla» de su arte para explicar los orígenes del culto pagano a las imágenes. En lenguaje platónico: el malentendido habría consistido en que al artista, que sólo podía llevar a cabo una «imitación de la naturaleza», se le creyera capaz de la producción del modelo. Pero, entonces, los mitólogos habrían hablado, sin saberlo, de Otro: del auténtico creador de los modelos.

Se exagera y demoniza el origen del arte. Esto ha de explicar el éxito del politeísmo: en las imágenes de los artistas había más que una mera semejanza, había aquel *fulgor* que embelesaba a la razón, seduciéndola, con su hermosura, a que se olvidara de la Majestad auténtica y se entregara a lo irracional.¹¹ Un siglo antes de Agustín, el origen de los errores era, más que un gran pecado, la seducción de la belleza. Sólo cuando la libertad del hombre tenga que responder de

9. *Ibid.*, II, 10, 12: [...] *ab eoque natam primo artem et statuas et simulacra fingendi* [...].

10. *Epitome Divinarum Institutionum*, XX, 11-12.

11. *Ibid.*, XX, 15: *Sic illecti pulchritudine, ac verae maiestatis obliti, insensibilia sentientes, irrationabilia rationabiles, exanima viventes colenda sibi ac veneranda duxerunt*. La Ilustración afirmaba la tesis contraria: las imágenes de los dioses habrían hecho empobrecer la fantasía del mito, haciendo, con su exceso de concreción, que se identificase al dios con su imagen (véase Wieland, *Agathodämon*, IV, 4).

todos los males del mundo podrá caer en el olvido la figura del titán que inventó las imágenes.

El Renacimiento trae consigo una nueva y sorprendente equiparación, la de Prometeo y Adán. Representa la primera y prudente aproximación a la transformación de la conciencia, preparándose el terreno para que la autorrealización del hombre le sea atribuida, sin reservas, a sí mismo. La ecuación entre Prometeo y Adán podía fundarse, como pasa, finalmente, en Giordano Bruno, en el hecho de que ambos estén determinados por su relación con lo prohibido: el uno en relación con el fruto del conocimiento del bien y del mal, el otro en relación con el fuego vedado —encendedor de la razón—. ¹² En esta equiparación, lo prohibido se ve determinado no por el hecho de que sea impropio de la naturaleza humana, sino porque es algo que se le oculta; si, con ello, aquélla pierde, ciertamente, el paraíso de la inocencia, gana el paraíso del saber. Para acercarse a esos bienes ocultos, cuya privación se había hecho, históricamente, insoportable, no bastaba la desesperación que da el afán de autoconservación y eran necesarios el engaño y la insidia —un auténtico preludio del espíritu de una ciencia que no podía admitir que se le regalase nada.

La equiparación entre Prometeo y Adán tenía un valor gráfico, pero, por lo demás, era poco sostenible. El paraíso bíblico había existido condicionado a una serie de preferencias que sólo el propio hombre podía rechazar o dejar tras de sí. En esto se basaría incluso el programa de modernidad de Bacon, según el cual la reconquista del paraíso sería una posibilidad abierta al propio hombre. Una vez expulsado del paraíso, el hombre vería reducido su estado a los condicionamientos de una conservación que habría sido dejada, enteramente, en sus manos. El mítico Prometeo hace al hombre sin poder asegurarle el favor del nuevo Dios, ni siquiera el de la naturaleza, y sale una criatura de una torpeza y estupidez deplorables. Prometeo tiene que emplear el engaño y la violencia para dotar a su criatura, al menos, de las condiciones necesarias para una mera supervivencia, entre las cuales estaba el trabajo de conservarse a sí misma. La razón no se basa en que los hombres posean el fuego, sino en que puedan producirlo ellos mismos: ésta es la donación del titán, irrevocable, como lo son los dones de la razón. Ésta no puede ser obligada a renunciar a sí misma. Que Prometeo fuera proyectado en Adán no

12. Giordano Bruno, *Cabala del cavallo Pegaseo*, I, en *Opere italiane*, edición a cargo de Lagarde, loc. cit., pág. 582 (trad. cast.: *Cábala del caballo Pegaso*, Madrid, Alianza, 1990).

puede significar sino que la pérdida del paraíso debía verse como una *felix culpa*: como la oportunidad del hombre de ser, él mismo, el que es a partir de sí mismo, independientemente de cómo fue hecho.

En el período de preparación humanística de lo que será el Renacimiento, Boccaccio se sirvió, al principio, de la equiparación, hecha por Tertuliano, entre el demiurgo y el Dios de la creación. No obstante, el hombre, tal como salió de la mano del creador o de la naturaleza, es decir, de aquel primer Prometeo, tenía un aspecto rudo e inculto y necesitaba, por tanto, de un segundo Prometeo que tomase como material aquel estado inicial y crease, con él, por así decirlo, al hombre de nuevo (*quasi de novo creat*). Así es como hace surgir, de un ser natural, un ser civilizado.¹³ El acento se puede ir desplazando entre esos dos polos, el del *homo naturalis* y el del *homo civilis*. Se va corriendo, a lo largo de los siglos, hacia la preponderancia del trabajo —que el hombre hace con el hombre— de configuración del sustrato natural. De las dos versiones de Prometeo propuestas por Boccaccio sigue dominando, finalmente, la del «segundo Prometeo», la del viejo fundador de la cultura, que sale garante del hombre que se escapa de su estado natural y se forma, históricamente, a sí mismo. El paso más importante que se ha dado es el de cuestionar la punibilidad de lo que hace Prometeo, cosa que ya no es tan difícil, dado que el titán del Cáucaso al menos ya no puede ser el desterrado de un Dios que sienta celos del hombre.

13. Véase Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, 1ª ed., 1927; Darmstadt, 2ª ed., 1963, pág. 101 (trad. cast.: *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé, 1951). Ahí se hace referencia al texto de Boccaccio, *De genealogia deorum*, IV, 4: *Verum qui natura producti sunt rudes et ignari veniunt, immo ni instruantur, lutei agrestes et beluae. Circa quos secundus Prometheus insurgit, id est doctus homo et eos tanquam lapideos suscipiens quasi de novo creat, docet et instruit et demonstrationibus suis ex naturalibus hominibus civiles facit moribus, scientia et virtute insignes, adeo ut liquide pateat alios produxisse naturam et alios reformasse doctrinam*. Véase, sobre este pasaje, A. Buck, «Über einige Deutungen des Prometheus-Mythos in der Literatur der Renaissance», en *Romanica*, Festschrift [en homenaje a] G. Rohlf, Halle, 1958, págs. 86-96. Ambos intérpretes pasan por alto que Boccaccio, al hacer esta duplicación de Prometeo, conecta con la doble creación humana relatada por Ovidio, viendo en el levantamiento de piedras que emprenden Deucalión y Pirra al finalizar el diluvio una alegorización que apunta hacia el segundo Prometeo; ¿qué significaría, de lo contrario, ese *eos tanquam lapideos suscipiens*? En Ovidio, el punto de inflexión estaba en el reblandecimiento de esas piedras, que van adquiriendo formas humanas: [...] *ponere duritiem coepere suumque rigorem / molliri que mora mollitaque ducere formam* (*Las metamorfosis*, I, págs. 400-403). De ese origen sólo ha quedado lo siguiente: *inde genus durum sumus* [...].

La duplicación de este Prometeo alegórico no plantea ningunas dificultades dualistas ni rivalidades dinásticas, si bien en el texto de Bocaccio aparece la conexión con la segunda creación humana por Deucalión, según el relato de Ovidio: se representa lo que cuesta la nueva creación con aquella imagen de las piedras alzadas. Lo que sí resuelve esta tensión interna de la duplicación es la cuestión de la justificación de la cultura, como algo que viene de lo natural, no que esté contra lo natural. El dios que había hecho esta naturaleza humana tan ruda y provisional, quería, justamente con ello, dejarla en manos de sí misma, en el proceso de formación interna de una historia ya no sujeta a la envidia mítica de los dioses. El segundo Prometeo es la figura del sabio surgido de entre los hombres, que no ha de esperar ninguna rivalidad, y ni siquiera ninguna desaprobación divina por lo que hubiera hecho el primer Prometeo.

Toda la posibilidad de elevación y sublimación de la imagen humana en el Renacimiento está respaldada por el principio de una naturaleza humana entregada a sus propios recursos y que se nutre de sus propios fines originarios. Ahí reside la diferencia decisiva entre toda renovación mitológica del mito respecto a sus fuentes. Nos podemos representar la situación emocional arcaica con las palabras, una vez más, de Burckhardt: «La envidia de los dioses constituía una creencia fuerte y universalmente difundida, que empapa todo el mito y que, en los tiempos históricos, acompaña, palmariamente, a todo tipo de religiosidad [...]. Cualquier felicidad terrena, cualquier cualidad grande significa, por así decirlo, un ataque al privilegio de felicidad y de perfección de los dioses y, la mayor parte de las veces, el hombre al que esto concierna es cargado con la culpa de querer "porfiar" con los dioses o, al menos, de haberse engreído más de lo debido».¹⁴ Algo así había hecho ya imposible y tan incomprensible como inadmisible la tortura del titán en el Cáucaso, si se tenía puesta la vista en la pasión del Gólgota. «La imagen del encadenado a la roca» había sido —incluso sin la tragedia de Esquilo— «familiar a todos los griegos» y expresaba, enfáticamente, «cómo era su propia situación respecto a los dioses», con un énfasis suficiente como «para mantener vivo, en el fondo de sus espíritus, un sentimiento quejumbroso de rebeldía contra los dioses y el destino».¹⁵

Esta imagen era, en la antesala de los tiempos modernos, mucho más difícil de valorar e interpretar que la del hacedor de hombres,

14. *Griechische Kulturgeschichte*, III, 2, op. cit., vol. VI, págs. 97 y sig.

15. *Ibid.*, pág. 352.

que se dejó escindir, sin resistencia, entre el concepto del dios creador y la figura fundadora de la cultura humana. El resultado fue que la alegorización del titán en el Cáucaso se vio forzada a experimentar las más fuertes transformaciones. Quedaba libre para caracterizar, con él, las formas superiores de la cultura, distanciadas de la mera autoconservación no sólo porque, según Bocaccio, estaba exento de culpa, sino, sobre todo, porque no debía hacerse de él un salvador de la humanidad. Esas nuevas formas culturales tenían que distanciarse ahora de lo medieval y pudieron muy bien agarrarse a una figura de justificación así.

De manera que ahora se considera como un malentendido y una invención de gente ignorante ver en el encadenamiento del titán en la cima de la montaña un castigo de los dioses. Según Bocaccio, Prometeo se ha retirado, él mismo, a la soledad de la montaña para penetrar así en los secretos de la naturaleza. Incluso el águila es una alegoría del apremio, relativamente inofensivo, a una forma de ver las cosas de origen superior. Esta reinención del mito ha hecho de curso corriente la separación entre grandeza y rebeldía, privando del cariz titánico a lo nuevo que pugna por salir.

El mito del Renacimiento nunca hizo sospechar al dogma, no produjo ninguna rebelión de gran formato que significase una secesión respecto a la Edad Media, sino que revistió, por así decirlo, el trabajo contra lo medieval con esos medios acreditados y tomados de la tradición. Justamente si opinamos que el término «Renacimiento» designa aquella efervescencia por la que a la Edad Moderna le hubiera gustado ser reconocida, con la mirada puesta, retrospectivamente, en sus orígenes, la visión nietzscheana de lo prometeico significa un redescubrimiento de una agudeza increíble. A Nietzsche, en efecto, la historia bíblica del pecado original —ese pasivo andar a tientas hasta la caída en la tentación— le parecerá inocente en comparación con el desacato activo que significa el libre autoencumbramiento del titán, que le lleva a equipararse con los dioses. La antítesis es violenta, pero está preparada por ese aplanamiento del terreno que la propia Edad Moderna había hecho con la figura de Prometeo.

Ese medio milenio entre Bocaccio y Nietzsche, difusor, una vez más, de las más sorprendentes transformaciones de la figura de Prometeo y de todas las combinaciones posibles de su historia con sus diversas características, documenta, también de una forma única, la constancia del hilo conductor —cosa que hace, propiamente, que esto pueda ser explorado como el efecto de una serie de fuerzas conformadoras y deformadoras.

Poco antes del comienzo del siglo XVI, Marsilio Ficino, el renovador florentino de Plotino, lanza una mirada melancólica hacia el paciente titán del Cáucaso. Pero, de nuevo, no es la rebeldía contra la divinidad o el padecimiento por amor a los hombres lo que a él se le representa allí, sino el fuego de la razón, que se vuelve, de un modo destructivo, contra su mediador. En mitad de una epístola pedagógica titulada *Quaestiones quinque de mente*, emerge, de repente, la imagen de Prometeo. La epistemología de Ficino, con su entramado de elementos platónicos y aristotélicos, sigue el modelo creado por Plotino. Lo que determina la unicidad de todos los actos del entendimiento se orienta según el concepto aristotélico de movimiento: los procesos son determinados por el fin, la culminación, el estado de quietud a que tienden. En consecuencia, el concepto de naturaleza que tiene el entendimiento humano apunta a la madurez, al crecimiento pleno, a la perfección: al espíritu humano no se le puede impedir que indague sobre qué es capaz el mundo en su conjunto —de integrarse, por la unidad de sus movimientos, en un «universo»—, pero sin que esto resulte falseado. Se trata de una metafísica que nos previene de la inquietud de un movimiento cognoscitivo infinito —que se encuentra en la historia como en su elemento—, de una forma histórica basada en la voluntad sin fin y en la tarea interminable de la autorrealización humana.¹⁶ No es verdad que con el Renacimiento y su concepto de naturaleza haya irrumpido en la conciencia, como una epifanía, la infinitud. Y no lo es ya por el simple hecho de que el concepto de forma —junto con el de renovación de la forma (*reformatio*)— constituye el concepto predominante, incluso aunque este concepto de forma ya no tenga la antigua sanción de ser algo dado de antemano y se admita el motivo de una invención de la forma y de una autoformación. Justamente si los contemporáneos tomaban en serio esa advertencia ante la tendencia de la razón a una tarea interminable, no podían representarse un sinsentido mayor que el hecho de que el hombre, el más perfecto de todos los vivientes que habitan bajo el cielo gracias a la razón —por la finalidad que se le reconoce—, siga siendo, a consecuencia de la misma razón, el menos acabado. Ahora bien, este giro de la razón contra sí misma, de su infinitud contra su perfeccionabilidad parecía haberse confirmado en la desgraciada figura de Prometeo.

16. Marsilio Ficino, *Epistolarium*, II, n° 1 «Quaestiones quinque de mente», en *Opera*, Basilea, 1576, vol. I, pág. 678: *Contra naturam ipsam rationemque principii est, ab alio semper principio ad aliud ascendere sine principio. Contra rationem finis est a fine deinceps in finem descendere sine fine.*

¿Para qué es atormentado Prometeo y qué es lo que atormenta? El fuego del cielo que, con ayuda de Atenea ha bajado a la tierra, es también lo que le ha llevado a él hasta lo más alto del monte, que no significa otra cosa que las alturas de la pura teoría. Ésta le condena a estar encadenado, ha hecho de él una víctima de la más ávida de las aves de presa, del torturante afán de saber. Pero también este Prometeo ficiano tiene su propia escatología. Está ahí representando una ilimitación de su teoría que no es sino provisional: cuando vuelva al lugar de donde sacó este fuego encontrará nuevamente el sosiego. Así como ahora es devorado por un solo rayo de la luz suprema —que desencadena en él un deseo de la totalidad—, entonces será completamente engullido por la plenitud de la luz. El drama neoplatónico del ser se encuentra figurado en Prometeo. Allí mismo donde se ha apoderado, injustamente, del fuego de la razón volverá a gozar — tras el rodeo por la catarsis de su padecimiento, causado por la exigua porción de luz que le ha tocado— de su plena y legítima posesión. Se trata del modelo fundamental de todas las historias del ser de índole neoplatónica. Con la añadidura de un apéndice, allí aún desconocido, y que es lo que hace que la desviación y el rodeo no sean inútiles: el restablecimiento del estado inicial tendrá más riqueza y seguridad de lo que tenía al principio, antes de experimentar ninguna desviación y si se hubiera quedado como estaba. Con su historia, Prometeo cambia el estado del cosmos.

En la alegorización ficiana casi resulta secundaria la cuestión de cómo y con qué derecho los hombres han llegado a la posesión del fuego del cielo; el consejo de Atenea no recibe ninguna calificación moral. Pero se pasa por alto, una vez más, algo empíricamente tan evidente como que no se necesita robar el fuego para participar de él y transmitirlo a los demás: Prometeo sólo habría podido coger y transmitir *algo* del fuego del cielo, no *el* fuego del cielo. Atenea, la diosa de la sabiduría, habría sacado aquello, ciertamente, de la sabiduría divina, pero, escindiendo, al hacerlo, lo que sólo podía seguir siendo sabiduría manteniéndose unido, y que, como multiplicidad y distribuido entre muchos, no podía por menos de asumir la forma compulsiva de la búsqueda y la investigación mortificante. Prometeo sufre el destino de la razón, de ese gran rodeo y errancia que es su camino por el mundo.

El recuerdo de estos caminos constituye el presupuesto de que el nuevo estado final no será amenazado ni puesto en peligro por el auto-olvido. Es como mezclar la estructura fundamental del mito con el diagrama de una metafísica de la historia: si esto no hubiera ocurrido o

hubiera dejado ya de ocurrir podría todavía ocurrir. De ahí que el consejo de Atenea sea tan fatal como necesario: determina la propia historia o, al menos, no permite que se la evite. La razón tiene que sobrellevar toda esa maraña hacia la que ha sido arrastrada por la infinitud de sus aspiraciones y a cuya atormentadora inquietud está encadenada. La peculiaridad de este pensamiento encuentra su exacta representación en la dialéctica de la razón pura kantiana: es la propia razón la que, primero, tiene que privarse de sí misma para poder llegar después a sí misma. No se precisaría de ninguna seducción exterior, de ningún delito, de ningún pecado original, sino únicamente de esa ductilidad de la propia razón, sometida como está a sus propias coacciones.

Ficino traba contacto de nuevo con el mito del *Protágoras* platónico, que había permanecido oculto a la Edad Media. Pone en boca de Prometeo las palabras pronunciadas por el Dios bíblico antes del diluvio, según las cuales se arrepiente de haber creado al hombre: *Pœnitet me fecisse hominem*. Prometeo sufre en el Cáucaso no a causa de la pura teoría, sino por haber sido compasivo con los hombres. Éstos se han hecho desgraciados no como un desquite por aquello que se les había entregado, sino por la propia donación. La alegorización de Ficino se ve obligada a orientarse hacia las capacidades técnicas, las artes tanto liberales como mecánicas, a partir del contenido suministrado por Minerva, Vulcano, Marte y los demonios. Incluso Prometeo se cuenta entre esos demonios, que habían participado en la creación y cuyo peligro representan por la independización de sus propios servicios y aportaciones.¹⁷

La multiplicidad como destrucción de la unidad responde, también aquí, a un esquema neoplatónico. No basta calificar a un don de divino y no tener su procedencia como un robo; de lo que se trata, más bien, es de su integración en la unidad del universo. Prometeo ha podido dar a los hombres el don del discurso, representado en el fuego, sin tener que robarlo; pero éste no contiene, sin embargo,

17. Ficino, *In Protagoram Epitome*, en *Opera*, op. cit., vol. II, 1298: *Ab his igitur omnibus Prometheus rationalis animae gubernator in hominem traiecit artis industriam. Quoniam vero divinum id extitit donum, statim ob ipsam cum superis cognationem, homo veneratus est Deum ante quem loqueretur, vel artes aliquas exerceret; quippe cum divinum munus ob mirificam eius potentiam prius erigat in divina, quam porrigat per humana. Prometheum vero ob id munus dolore affectum, significat daemonicum ipsum curatorem nostrum, in quo et affectus esse possunt, misericordia quadam erga nos affici, considerantem nos ob ipsum rationis munus ab eo vel datum, vel potius excitatum, tanto miserabiliorem vitam in terris quam bestias agere, quanto magis sollicitam atque explebilem [...] Paenitet me fecisse hominem.*

aquellas virtudes de civilidad imprescindibles para la salvación del hombre. Estaban a disposición, según Platón en el *Protágoras*, exclusivamente de Júpiter; allí donde Prometeo no había podido penetrar. Por ello, a las artes y ciencias les faltaba su coordinación con la totalidad.¹⁸ Con el trasfondo de la renovación de Plotino por parte de Ficino esto viene a significar: la razón, astillada entre los distintos individuos, no es capaz de restablecer la unidad con las condiciones existentes en el mundo.

Se puede describir la «falta» de Prometeo diciendo que éste quería hacer partícipes a muchos de algo que, por su naturaleza, no puede ser objeto de participación. En la razón no se da el plural. Prometeo no sufre por los hombres o en vez de los hombres, ni para consolidar su cultura ante una voluntad ajena que se le opone; sufre, conscientemente, la misma carencia que los otros afectados por ella no pueden tener clara, como una carencia de identidad con la Razón. Sufre la historia de algo que, por su esencia, no debe tener historia: el Uno, el *Noûs*, el Alma cósmica. Si queremos formularlo más sucintamente: padece por lo que significa no ser algo absoluto, ser un hombre y no un Dios.

Si para medir las distancias comparamos la alegorización hecha por Ficino de la historia de Prometeo con la llevada a cabo por su maestro Plotino, salta a la vista enseguida la diferencia: ya no se menciona a ningún Heracles que libere al cautivo.¹⁹ En Plotino, Prometeo había sido el Alma cósmica, la cual no sólo se manifiesta en el conjunto de la naturaleza, sino también en el hombre en particular, cayendo, al hacerlo, en los lazos de la materia. El surgimiento del mundo y del hombre se identifica con el desvío de aquella Alma primigenia respecto al *Noûs*. En esto, la figura preferida es la de Epimeteo; al negarse, a contracorriente de toda la mitología, a aceptar el regalo de Pandora —la cual es, en la ordenación hecha por Plotino, una obra de Prometeo y sólo adicionalmente dotada por otras divinidades— se decide, como la mejor, por una vida en el mundo del espíritu. Prometeo está encadenado por su propia obra y de una forma tan insoluble que parece completamente consecuente el que Plotino introduzca a

18. *Ibid.*: *Quod autem traditur Prometheum civilem virtutem saluti hominum penitus necessariam largiri non potuisse, propterea quod virtus eiusmodi penes Iovem sit, quo Prometheo non licet ascendere, ea ratione intelligendum est, quia civilis virtutis officium est non solum rebus humanis, sed etiam artibus imperare, singulasque cum singulis ordinare, cunctas denique in communem omnium formam dirigere.*

19. Plotino, *Enéadas*, IV, 3, 14.

Heracles, su gran rival entre los liberadores míticos. Pues si leemos detenidamente el pasaje veremos cómo Plotino ha querido afirmar que la liberación a manos de Heracles significa, justamente, que el propio Prometeo poseía poder suficiente como para librarse de sus cadenas.²⁰ Claro que Plotino había añadido a esta interpretación que cada cual era libre de aceptarla o no aceptarla, según gustase. Ficino, que lo había traducido así, tuvo, primero, que poner la autoliberación en conexión con su idea fundamental de la autoformación del hombre.

Casi al mismo tiempo que esta representación del destino cósmico de la razón surge otra alegorización de la historia prometeica que, según una carta de Erasmo de Rotterdam a John Sixtin, fechada en noviembre de 1499 en Oxford, formaba parte de una polémica mantenida entre John Colet, algunos teólogos y el propio Erasmo.²¹ Casi cae por su propio peso que de lo que se trataba era de un «cambio de papeles» en las funciones de determinados personajes bíblicos, apareciendo el hijo de la primera pareja humana, Caín —sin que se mencione un nombre correspondiente en la antigua mitología—, bajo la luz de un significación que sólo podía haber sido despertada y mantenida despierta por la recepción y la transformación del mitologema de Prometeo.

No el creador del universo, ni el ancestro Adán, sino Caín, este ser rechazado por la divinidad con el sacrificio del producto de sus campos, se ha convertido ahora en la figura clave de la historia humana. Queda manifiesta, como fuerza motriz de esta historia, una insatisfacción arcaica. Estalló la *pugna acerrima* entre los doctos discutidores cuando a Colet se le ocurrió afirmar que Caín habría ofendido a Dios por tener más confianza, como cultivador de los campos, en su propia aplicación que en la bondad del creador de la naturaleza. Abel, en cambio, se habría dado por satisfecho con lo que surgía espontáneamente (*sponte nascentibus contentus*) y lo que sus ovejas podían pacer.

20. Se hizo una reimpresión de la traducción de Ficino en la edición de las *Enéadas* a cargo de F. Creuzer y G. H. Moser (París, 1855, pág. 208). *Ligatus autem est formator ille, quoniam opus suum quodammodo videtur attingere; sed ejusmodi vinculum fit extrinsecus, et ab Hercule solvitur: quoniam ei facultas inest, per quam etiam quodammodo sit solutus*. Se ha de observar el significado que aquí tiene la metáfora del contacto —*attingere*—, que, normalmente, forma parte de la experiencia mística del Uno supremo: se refiere a un modo de experiencia del extremo contrario, el de la *hýlē*.

21. Erasmo, *Epistolae*, ed. Allen, vol. I, págs. 268 y sigs.

El argumento de Colet encierra uno de los conflictos fundamentales de la postura del hombre respecto al mundo. Debemos tener en cuenta que, según esta interpretación, Abel se sigue comportando como si se hallara aún en el suelo del paraíso y no fuera descendiente de padres expulsados del mismo, mientras que Caín hace, exactamente, lo que era obvio que debía hacer, dado ese destino de desterrados, y como correspondía a su maldición: fiarse solamente del trabajo hecho con el sudor de su frente. Pero esa obediencia a los términos del destierro habría dado pie, igualmente, a una actitud orgullosa por el éxito obtenido en las circunstancias más desfavorables. El dilema de toda crítica de la cultura parece presentarse ya en la más primitiva escena bíblica de la humanidad que condujo al asesinato del hermano: si en el mundo se puede vivir suponiendo que éste es todavía un poco —o más que un poco— el paraíso, o bien sólo se puede sobrevivir en él suponiendo que el mundo es el compendio de sus negaciones. En esto, la polémica a que nos referimos pertenece plenamente al estado inicial de una época cuyo *páthos* parecía haberse tomado muy en serio —con una seriedad amarga— la expulsión del paraíso, y no para conformarse con ese estado de cosas, sino, al contrario, para aplicar todas sus fuerzas a la tarea de recuperarlo.

Cuando la disputa resaltada por Erasmo amenaza con convertirse en algo demasiado pesado y sutil, él ofrece su aportación de literato, para hacer así de árbitro y alegrar un poco el banquete. Lo que él va a presentar consiste en la ficción de un mito, que sus oyentes, según el modelo platónico, han de prometer no tenerlo meramente por tal (*pro fabula*). De un viejo códice, de origen desconocido, saca él una «historia verosímil» (*veri simillimam narrationem*). Pese a su aplicación, Caín seguía padeciendo hambre y avidez; y entonces se acordó de la «tradición» conforme a la cual sus padres habían sido expulsados de un jardín en donde crecía espontáneamente y con la mayor exuberancia todo lo necesario para la nutrición. No había nada que le hiciera recordar la justicia de la condena que había caído sobre los expulsados, sino que todo no hacía sino avivar la perspectiva de volver a producir por sí mismo lo que la naturaleza había hecho allí posiblemente una vez.

Erasmo quita hierro a la historia atribuyéndola a un códice anti-quísimo medio comido. En realidad, sólo nos cuenta la variante de la historia bíblica que hace que nos representemos lo que va a venir. Caín no hizo sino añadir, a su probada aplicación, una forma de burlar el veredicto condenatorio: *Dolum addidit industriae*. Haciendo uso de un consumado arte del engaño (*veteratoriis technis*), se acerca al án-

gel que hace guardia ante el clausurado paraíso y trata de sobornarle, para que le dé, a escondidas, un par de granos de la fértil simiente paradisíaca. Lo que trata de demostrar Erasmo en este mito, valiéndose de Caín, es el poder de la retórica. Le hace decir al ángel que hacía ya mucho tiempo que Dios había olvidado la antigua historia, perdiendo todo interés por ella, y que ahora no se trataba ya de aquellos frutos prohibidos que habían provocado la caída de Adán. Y aún más: a Dios no le podía ser, en absoluto, grato un exceso de celo por parte de su guardián del paraíso. Le podría sentar mejor ese esfuerzo taimado del hombre que su perezosa ociosidad. ¿No querrá acaso este Dios ser engañado? Por decirlo con sus propias palabras: *Quid si falli etiam cupit [...]*?

Es patente la analogía con el robo del fuego por parte de Prometeo. Caín se encarga, él mismo, de su negocio; no precisa de la ayuda de un dios o una diosa, pues posee el poder de la palabra. Es aún capaz de hacer franqueable el portón del paraíso, cerrado a cal y canto. Consigue que el ángel que custodia la puerta se convierta en un cómplice del expulsado, trayendo tanto al que excluye como al excluido a una posición común frente al bien allí ocultado: guardar el paraíso sería aún peor que estar privado del mismo, pues ese cargo no dejaría ni siquiera la libertad de andar de un sitio para otro. Toda esta retórica da por supuesto que aquel Dios alejado de la escena es el *deus absconditus* de la Baja Edad Media. Un Dios que está bajo sospecha no sólo de secretismo, sino de desinterés por los asuntos humanos, siempre que no conciernan a una abstracta salvación del más allá. Por ello, ante un Omnisciente así, es posible tanto una actitud de disimulo como el empleo de toda clase de artes para violentar a la naturaleza en beneficio propio. Pero el inicio de todas estas posibilidades lo marca el estar en posesión del poder de la palabra.

El mito, incluso en esta forma tardía y artificial, sigue presuponiendo un poder divino despotenciado, aunque sólo sea en lo concerniente a su desinterés por el mundo, exceptuando el punto de la salvación ultraterrena, regulado por la fe. Es el mito de un Dios no únicamente oculto, sino que mira hacia otro lado. Florece la retórica cainita porque no considera a Dios su oyente. Desarrolla, ante el ángel guardián, un panorama de un más acá subyugador, el programa visionario de una época que apenas si apunta. Cambia los papeles: sería un destino obsoleto —«medieval», podría haber dicho— estar del lado de los funcionarios teológicos, tener un cargo como el de guardián del paraíso. «En el caso de que no lo sepas: nuestra tierra tiene también, para consuelo de nuestra situación de desterrados, verdes y frondosos bos-

ques, miles de especies de árboles, que apenas hemos nombrado aún, fuentes que manan por doquier, montes y rocas; los ríos tocan, con sus inmaculadas aguas, las riberas, las imponentes montañas, los valles umbríos y van a los profundos mares.» Y no duda de que en lo más hondo de las entrañas de la tierra esperan grandes recompensas a quien la excave e investigue todas sus venas. También del lado de acá del paraíso hay mucho que crece espontáneamente: manzanas doradas, carnosos higos y todo género de frutos. Si se pudiera vivir aquí eternamente (*si liceat hic aeternum vivere*), no habría por qué añorar tanto el paraíso. Pero enseguida nos viene a consolar el pensamiento de que los tesoros de la tierra que el individuo no es capaz de coger, por la brevedad de su vida, los recogerán sus nietos.

Es verdad que los hombres han sido acosados por las enfermedades, pero su aplicación encontrará antídotos también contra ellas. Él ve hierbas —sigue contando con entusiasmo al ángel— que desprenden un maravilloso aroma; ¿qué pasaría si una de ellas pudiera hacer la vida inmortal? Respecto a la ciencia prohibida de aquel fruto paradisiaco, él no puede entender qué significa. ¿Qué tiene él ya que ver con algo que no le concierne?: *Quid mihi cum his quae nihil ad me attinent?* No cejará en sus intentos, mientras no haya nada que no pueda alcanzarse con una aplicación pertinaz (*non cessabo, quando nihil est quod non expugnet pertinax industria*). Así, a cambio de un pequeño jardín, uno habría recibido la inmensidad de un mundo.

La cualidad retórica no sería dependiente de la moral, lo cual no es nada obvio, pues el arte de decir algo correctamente debería, según la tradición antisofística, sacar a relucir la cosa misma y su bondad. Pero aquí, en el mito de Erasmo, es el hombre más malvado quien hace al ángel cómplice de la peor causa, y sólo, ciertamente, porque está en posesión de la mejor retórica: *Persuasit pessimam causam vir pessimus, orator optimus*. Caín logra que el ángel, que es partícipe de la bienaventuranza celeste, se haga consciente de la miseria de su propia situación, oculta hasta entonces. Se percata de que está atado a una misión para la que los hombres se servían ya de los perros, de que tiene que permanecer, él mismo, fuera del paraíso, sin tener, a cambio, ninguna participación en el mundo. Caín apela, para que le ayude, a la igualdad de ambos en su falta de esperanza: *Miser fave miseris, exclusus exclusis, damnatis damnator*.

Este Prometeo con nombre de Caín, procedente del taller de cerámica de Erasmo, es un hombre de mucho verbo, más aún que de mucha aplicación. Con su visión de un mundo futuro, expresada al filo de los siglos XV-XVI como una exhibición de la más pura retórica, con-

sigue que un ángel se fíe del hombre. Obtiene aquello que su recuerdo le hacía ansiar, produciendo luego la tierra tal riqueza que incluso a un Dios tan olvidadizo y alejado como aquél no se le podía seguir ocultando lo rico que a nuestro ladrón le había hecho *labor et sudor*. De modo que le abruma con un sinfín de parásitos y malas hierbas, tormentas y toda clase de infortunios. Al ángel guardián le transforma en aquello cuya representación le había tentado: en ser humano. Entonces Caín se decide a hacer un sacrificio con una parte de su cosecha. El fracaso de ello figura en la Biblia.

Así es como fracasa y acaba en desesperación el primer intento —proyectado en los inicios de la humanidad— de entrar en los «tiempos modernos»; y así fue pensado por Erasmo, como un mito de la inutilidad de ese esfuerzo. La identificación de Caín con Prometeo traerá mala fama a esa gran empresa de recuperar el paraíso. Pero se toca, con ello, un proyecto conceptual cuya fuerza de atracción estaba todavía por desarrollar.

La palabra del Caín prometeico es pura retórica, no hay, en ella, nada de magia. Un siglo más tarde, encontrar la expresión correcta será también algo decisivo para Francis Bacon; pero ahora lo que confiere poder sobre las cosas es el propio nombre originario de las cosas, que el hombre encontró en el paraíso. Ahora es una concepción fundamentalmente mágica, no de índole retórica. También la magia presupone que la administración divina del mundo se caracteriza por su poca atención y que puede que no se entere de que el hombre se ha creado, con su nuevo poder sobre las cosas, un equivalente del paraíso que le hace olvidar el viejo pecado. La teoría y el engaño renuevan su primera alianza.

Bacon tiene una sorprendente interpretación del engaño de los sacrificios: Prometeo habría mostrado ante los dioses lo aparente, igual que la astronomía ha hecho con los hombres, en relación con la impenetrabilidad teórica del cielo estrellado, de donde resulta la insuficiencia de su saber sobre el mismo, a pesar —o a causa— de la excelencia de su objeto. Así como Prometeo ofrece a Zeus lo exterior del animal sacrificado, así la astronomía nos ofrecerá únicamente lo exterior del mundo celeste: número, situación, movimiento y periodicidad del mismo, su piel, por así decirlo (*tanquam pellem coeli*).²² Ahí

22. *De dignitate et augmentis scientiarum*, III, 4, en *Works*, edición a cargo de Spedding, Ellis y Heath, vol. I, pág. 552 (trad. ingl. en IV, pág. 347 y sig.): *Certe Astronomia talem offert humano intellectui victimam qualem Prometheus olim, cum fraudem Iovi fecit.*

no está su carne, sus entrañas, su substancia o, en otras palabras, de índole más teórica: las condiciones causales de lo fenoménico. Pero el engaño sigue estando del lado del más débil: con mucha habilidad —y, ocasionalmente, con suposiciones tan absurdas como la copernicana del ¡movimiento diario de la tierra! (*quod nobis constat falsissimum esse*)— los hombres se crean, para sí mismos, un artificioso mundo interior de la víctima sacrificial ofrecida a su intelecto, que sea suficiente para sus necesidades, aun cuando no tenga nada que ver con el verdadero estado de cosas de la naturaleza.²³

La asociación con la configuración del engaño del sacrificio por parte de Prometeo redundante, una vez más, en beneficio del hombre, esta vez en lo que concierne a sus necesidades teóricas; renuncia a la verdad para no renunciar, propiamente, a tener una representación de la totalidad. Con ayuda del mito surge una teoría que se comporta, asimismo, como una teoría del propio mito, pero que es una teoría de la teoría. La alegorización del robo del fuego es más inocente; muestra a Prometeo no en el papel de alguien que engaña, sino en el de alguien que saca provecho de lo casual. El golpe en el pedernal muestra la chispa mientras la produce, y el robo del fuego no consiste sino en tener en las manos de forma duradera lo que en la naturaleza se muestra un instante.²⁴

Si Bacon tiene presente, al considerar el engaño sacrificial de Prometeo, la poco fiable reciprocidad de la relación entre los dioses y los hombres, entre la cognoscibilidad de la naturaleza y el grado de conocimiento fáctico del hombre, el estatus del hombre se convierte, para él —en su gran tarea de alegorizar lo prometeico, dentro del marco del saber mítico de la Antigüedad—, en el centro preferido del mundo (*homo veluti centrum mundi*) bajo el concepto de previsión representado en la figura de Prometeo.²⁵ Pero, evidentemente, esta previsión es algo que ha de ayudar a la naturaleza humana, pues el hombre es, en sus comienzos, un ser desnudo y necesitado.

23. *Ibid.*, III, 4 (*op. cit.*, I, 553): *Eae autem ostendunt quomodo haec omnia ingeniose concinnari et extricari possint, non quomodo vere in natura subsistere; et motus tantum apparentes, et machinam ipsorum fictitiam et ad placitum dispositam, non causas ipsas et veritatem rerum indicant.*

24. *Ibid.*, V, 2 (*op. cit.*, I, 618): [...] *Prometheum ad ignis inventionem [...] casu in illud incidisse, atque (ut aiunt) furtum Iovi fecisse.* Un Prometeo de las Nuevas Indias, de América, tendría que haber encontrado el fuego de un modo distinto que uno europeo, porque allí no hay tanta cantidad de pedernal (véase *Cogitata et visa, op. cit.*, III, 614).

25. *De sapientia veterum*, XXVI (*op. cit.*, VI, 668-676).

De ahí que Prometeo le dé el fuego como un compendio de sus posibilidades, una *forma formarum, instrumentum instrumentorum, auxilium auxiliorum*. Pero ¿por qué topó este regalo con la animosidad de los dioses?

La respuesta a esta pregunta tendremos que buscarla en el antagonismo de la época con la interpretación del sufriente Prometeo que había hecho Marsilio Ficino. El hombre se habría dado demasiado pronto por satisfecho con el éxito del instrumento que le había sido adjudicado, tomando lo provisional por definitivo, considerando que había alcanzado el punto culminante de su desarrollo con ayuda de la Antigüedad y su herencia, especialmente la aristotélica. Una falsa finitud y satisfacción habrían hecho languidecer la conciencia del origen de ese don celeste, en vez de conservarla viva mediante un uso constantemente renovado del mismo y nuevos descubrimientos. Lo injusto de la posesión del fuego estibaría, según eso, precisamente en la sensación de descanso generada por ese logro puntual y que se supone definitivo. No ha faltado a la historia de los hombres el favor de los dioses, sino que son ellos los que se han fallado a sí mismos (*ipsos sibi deesse*).

Thomas Hobbes ha aplicado —en una nota añadida a su comparación entre las tres formas de Estado: democracia, aristocracia y monarquía— su interpretación alegórica de Prometeo a la supremacía de la forma monárquica; ve el Panteón bajo el patriarcado de un único Júpiter. Esta supremacía no debe serlo solamente para una consideración objetiva de la cuestión, sino también en el plano histórico, porque sólo así puede presentarse la teoría del contrato social como la racionalidad de una transición del estado de naturaleza al del absolutismo. Los logros de las otras formas de Estado tendrían que derivarse de una apropiación de elementos formales de la monarquía, ignorando la función original de aquéllos. Esto lo habrían visto los antiguos incluso en Prometeo. El robo del fuego significaba que el don de la inventiva humana había sacado sus leyes y su justicia de una imitación de la monarquía divina. Aquel Prometeo hacedor de hombres es presentado ahora empeñado en vivificar la masa humana —el barro y el cieno, por así decirlo, del hombre—, convirtiéndola, mediante el fuego tomado de su fuente natural, en un ciudadano, cuyo ejercicio de poder se llamará, luego, aristocracia o democracia. Los autores y auxiliares de esa transmisión del principio originario, los cuales hubieran podido vivir cómodos y seguros bajo el cetro connatural de los reyes, tienen que sufrir, tras ser descubiertos, la condena por lo que han hecho, llevados a un sitio alto y

apartado para ser allí atormentados con preocupaciones, calumnias y litigios sin fin.²⁶

De manera que Prometeo aparece, en el Cáucaso, como el demagogo que, en una situación política ya no derivable de lo racional, soporta el peso de lo antinatural e inestable de los cargos y las funciones asumidas por él. Se ha alejado del estado inicial de racionalidad política, que, por así decirlo, contenía, sustancialmente, todas las otras posibilidades de Estado. Las otras formas estatales habrían sido compuestas por los hombres artificialmente (*artificio hominum*), juntando las ruinas de la monarquía disuelta por las sublevaciones. Prometeo sería ese mismo *ingenium humanum* desprendido de la racionalidad del principio, obligado a realizar construcciones sucedáneas y lábiles. Pero el arte político es una magnitud incapaz de atenerse a su propio Derecho, dependiente, por tanto, de la usurpación —el «robo del fuego».

Aunque en Hobbes la condición estatal es definida, justamente, por el surgir de una superación de la contradicción interna inherente al estado de naturaleza, en la historia posterior se dará, de nuevo, una diferenciación entre lo natural y lo artificial. La racionalidad residiría en un único acto y en una única situación, surgida del mismo y decidida de una vez para siempre. Aplicar, una vez más, la inventiva a los resultados obtenidos con la superficialidad artificial sería un sinsentido, prefigurado ya en Prometeo. Prometeo no está representando el acto primero de la fundación del Estado —prefigurado, más bien, en la monarquía de Zeus—, sino la proliferación de una artificialidad secundaria, cuyo motivo es visto ahora en aquella rivalidad de donde los adversarios de la monarquía sacan alimento para sus aspiraciones políticas. De ellos se dice que, si pudieran, se desprenderían, con toda seguridad, incluso del dominio del único Dios.

Jakob Brucker, el primer autor con efectos duraderos de una historia de la filosofía hecha conforme a las reglas de la crítica histórica de Bayle —leída con avidez por Goethe y utilizada por Kant como fuente principal para conocer la historia de la filosofía anterior—, hizo un capítulo pedante de su historia a base de ascender, alegóricamente, a Prometeo a la condición de protofilósofo. Fiel a su maestro, empieza a dilucidar incluso la cuestión sobre la existencia histórica de Prometeo: «Antes de nada, hemos de decir que todavía no hay una-

26. Hobbes, *De cive*, 10, 3-4 (trad. cast.: Madrid, Alianza, 2000). Otra interpretación, dominada por la figura del águila de la preocupación por el futuro en el *Leviatán*, I, 12 (trad. cast.: Madrid, Alianza, 1996).

nimidad en la cuestión sobre quién ha sido Prometeo; algunos incluso afirman que jamás ha habido en el mundo alguien con ese nombre, sino que los antiguos sobrentendían, en él, la razón, la prudencia y la previsión que Dios había concedido a los hombres a fin de que encontrasen las ciencias necesarias para la vida humana». Como es pertinente, se mencionan también los intentos de encontrar en la figura de Prometeo un reflejo de determinados personajes bíblicos, como Adán, Noé, Magog o Moisés. Claro que a estas interpretaciones se les augura *malas probabilidades*.²⁷

El hecho de que en una historia de la filosofía haya de hablarse de Prometeo, pese a las dudas sobre su existencia, tiene que ver con la necesidad de examinar la opinión de si habría que considerarlo el «primer inventor de todas las buenas artes y ciencias y, consecuentemente, también de la filosofía surgida entre los griegos». Todas las historias vinculadas a esa figura serían un resultado de todo lo que él había realizado en favor de los griegos, «mejorando sus costumbres rudas y salvajes, atemperando y cultivando su espíritu». En Brucker, aquella fabricación del hombre ya no tiene ni pizca de rebeldía, como tampoco relación alguna con el pecado original y la pérdida del paraíso. Haber creado a los hombres no es más que la metáfora de una aportación cultural que habría «dado por primera vez al ánimo asilvestrado de los griegos una forma humana». En tal contexto, un castigo de Prometeo sería totalmente incomprensible; el encadenamiento a la roca no representaría sino una falsa interpretación de su pertinacia en el ejercicio de la ciencia. Significa que habría estado «dedicado, en lo alto de esa montaña, al estudio de la astronomía». Cuando se trata de eliminar contradicciones, Brucker se decide por la versión más consistente, mientras que, por lo demás, el hallazgo histórico sólo da lugar a un inventario: «Así reza la fábula; pero sobre el entendimiento de la misma hay un sinfín de discusiones».

27. Brucker, *Kurtze Fragen aus der Philophischen Historie*, Ulm, 1731-1736, I, 2c., I, q. 4 (págs. 227-229).

CAPÍTULO IV

SERENAMIENTO ESTÉTICO

A quien piensa filosóficamente, ninguna historia le es indiferente, aunque sea la historia natural de los monos.

HEINRICH MARTIN GOTTFRIED KÖSTER, *Über die Philosophie der Historie*, 1775

Giambattista Vico no es, ciertamente, el primero que ha vuelto a dar al mito su propia racionalidad, pero sí el primero que le ha asignado ese papel racional de una forma «sistemática» —y, sobre todo, lo ha hecho plausible al gusto de la posteridad.

El concepto de historia de Vico no comparte aquel ficticio punto cero de Descartes. Ello estaría en contradicción con su propia hipótesis fundamentadora de que la historia es la experiencia en su vertiente temporal y, en consecuencia, no puede establecer nuevos comienzos sin tener en consideración lo que ya ha sido y lo transmitido. No se hicieron esperar mucho algunas decisiones basadas en esta concepción unitaria de la historia de la experiencia humana. El ejemplo más hermoso de cómo esto ocurrió nos lo proporciona la búsqueda de nombres para las constelaciones estelares por parte de la astronomía, la cual, ya desde sus comienzos, había fijado la percepción humana a todo un sistema de formas de cuño mítico.

El fenómeno no queda limitado al aspecto con que aparece, sino que también significa o expresa algo distinto. La imaginación traduce esa significación o expresión en historias, adonde después las va a buscar. Y sólo puede haber historias cuando los portadores de una significación o de una expresión tienen un nombre. El hombre del paraíso era, antes de nada, un dador de nombres; el expulsado del mismo tendría que volver a encontrar esos nombres originarios, inventándolos si era necesario.

La configuración Prometeo-águila-Heracles le posibilita a Vico una de sus decisiones fundamentales: para él, el fundador de las posibilidades de la humanidad no es el portador del fuego, sino el dominador de lo monstruoso. Recuérdese que, en conjunto, el mundo griego, tanto el clásico como el helenístico, se había decidido por Heracles. Aun así, ese servicio heracleo de liberación del águila sólo se da en la versión ática de la historia de Prometeo, mientras que el círculo cultural dórico y del Peloponeso desconoce esa entrada auxiliar de Heracles. Con sus hazañas, con la fisonomía de todos los seres que iba dejando tendidos por su camino, el hijo de Alcmena podía encender la fantasía de un modo muy distinto que aquel ser sufriente del Cáucaso. Se podría incluso decir: para Vico, el trabajo de alfarería de Prometeo es demasiado realista, demasiado limitado a las necesidades de una mera supervivencia, mientras que Heracles es una figura de alcance universal, con cualidades como para encumbrarse a sí mismo hasta una apoteosis divina. Frente a él, Prometeo aparece como ese «tipo de sujeto del ámbito de la vida que no sabe qué hacer, al que mueve una continua preocupación por la conservación de la existencia».¹ Para Vico, que cree saber cómo surgen los mitos a partir de una sensibilidad originaria, Heracles representa lo que, en mi lenguaje, se puede llamar «trabajo del mito», sobre el cual sólo la «labor que nosotros hagamos» con el propio mito permite hacer suposiciones; Prometeo, en cambio, es, más bien, la figura de una ansiedad paralizadora, interpretación —que lo excluye del centro de la atención— cuya oportunidad la pudo haber deparado la alegorización hecha por Hobbes en su *Leviatán*.

Prometeo le resulta a Vico sospechoso. Desconoce que éste ayudó a Zeus en su lucha contra los titanes. Lo que más le intranquiliza a él, tan atento a los nombres, es la separación de la «providencia» que su nombre connota de la más poderosa de las divinidades. Si la «metafísica poética» del mito se remonta a una fuente de verdad originaria, si su contenido principal ha de ser la «teología, fundada en la razón, de la providencia que rige la historia», entonces esta instancia histórica no debe estar en conflicto con Júpiter.² El encadenamiento en el Cáucaso forma parte del encadenamiento de los gigantes por la suprema Autoridad; las cadenas representan el «miedo que causa el

1. F. Fellmann, *Das Vico-Axiom: Der Mensch macht die Geschichte*, Múnich, 1976, págs. 53-82.

2. Vico, *Scienza Nuova* (1744), Libro II, Sección Primera, cap. 2 (en trad. al. de E. Auerbach, págs. 160 y sig.; trad. cast.: *Ciencia nueva*, Barcelona, Orbis, 1985).

cielo y Júpiter con su rayo», el águila, que, aquí, incluso devora el corazón, es «el temor reverencial ante los auspicios de Júpiter».

En la parte de la «Moral poética», los gigantes, incluyendo entre ellos, de nuevo, a Prometeo (que Vico no asocia con los titanes), se convierten, mediante su domesticación, en fundadores de las naciones y dominadores de las primeras comunidades.³ El miedo ante las atrocidades cometidas por Júpiter les hace desistir de su espíritu impío y abandonar su lucha contra el cielo. La idea de Júpiter ha surgido del más profundo horror y, sin embargo, conduce, mediante la domesticación de los horrores de los otros, hacia un mundo en el que incluso los gigantes se han hecho piadosos, pues el espíritu es, por su origen, de la estirpe de los gigantes y tiene que ser doblegado y bajado a ras de tierra por el conocimiento de Dios. Pero dado que eso acontece en el transcurso de la historia, el origen no es nunca el todo. Para el amante de Heracles hasta el horror puede transformarse en poesía, mientras que de los gigantes sólo salen cabecillas útiles, obligados a una vida sedentaria y oculta, temblando ante los rayos jupiterinos. Una vida oculta significa aquí, igualmente, atemperada por el pudor: los gigantes tenían miedo de satisfacer sus bestiales apetitos a cielo abierto, retirándose, con sus mujeres, al interior de las cuevas, para vivir allí en común una oculta vida amorosa. El nacimiento del matrimonio como institución estaría vinculado a ese retiro a las cuevas, a ese miedo al horroroso rayo jupiterino que amenaza al aire libre, fuera del hogar. La cueva no es, por consiguiente, el espacio originario, sino que representa la *retraite* de la rebelión abierta, la renuncia a la inestabilidad animal, recibiendo, a cambio, el premio sexual del sedentarismo.

En la Sección de la «Economía poética», Vico deja actuar de nuevo a Prometeo, que desempeña el servicio de traer el fuego del cielo, tomándolo del sol. Vico sabe esa procedencia del fuego por el culto de la custodia del fuego sagrado en Roma, que, si por negligencia se apagaba, sólo estaba permitido volver a encender con la ayuda del sol. Pero el fin más primitivo de la donación del fuego no fue la construcción de utensilios o el arte, sino la tala de los bosques. Vico se interesa, más que por esa quema, por el problema de la determinación posterior de los límites de los terrenos sin la intervención de un poder público. Entre los salvajes esto habría corrido a cargo de una religión terrible, que los contenía dentro de sus demarcaciones,

3. *Ibid.*, Libro II, Sección Tercera, cap.1 (*op. cit.*, págs. 213 y sigs.).

sancionando los primeros muros mediante sangrientos ritos.⁴ Se trata, en todas partes, de acceder al *terminus a quo* de la historia, que está del lado de acá de los horrores y que debe ser, del todo, *poiësis*. Ésta es ya una idea fundamental del Romanticismo, expresada aquí, a mediados del siglo de la Ilustración y antes incluso del Sturm und Drang alemán: el genio (*ingenium*) crea las posibilidades humanas, introduciendo en la realidad disposiciones y estatutos, formas y límites.

Al oponerse Vico al programa cartesiano de un comienzo absoluto frente a todo lo anterior como un posible lastre, eludió el problema principal y no resuelto de la Ilustración: el de la comprensión histórica de sí misma. Pretende haber instaurado, gracias a la razón natural, un nuevo comienzo y no cree que pueda perder de nuevo ese hilo. Pero sigue pesando sobre ella la obligación de argumentar cómo la propia razón pudo dejarse hasta el punto de hacerse necesario un corte radical de la historia. Si la razón es una constante del equipamiento humano de la que deberíamos poder seguir fiándonos es difícil comprender por qué no ha sido una constante de la historia humana desde siempre. Resultó inevitable que la auto-implantación de la razón como juez absoluto dejara al descubierto su contingencia, y la contingencia no hace más seguro su futuro que su pasado.

La solución —o el intento de solución— consistió en discriminar a los hombres de otra estructura mental, a fin de que la nueva época tuviese el campo libre para aportar todo lo que pudiera. El propio Kant caracteriza aquella inmadurez anterior a la que la Ilustración debía posibilitar la salida como una *autoinculpación*; con todo, nos sigue debiendo una explicación sobre la identidad de esa autoinculpación —en qué puede consistir— respecto a una razón que ahora se presenta a sí misma tan segura de su propio éxito. Evidentemente, en 1784, cuando escribió su tan citada definición de la Ilustración, Kant no estaba aún en condiciones de armar filosóficamente —como haría diez años más tarde en su escrito sobre la religión— el viejo dogma del pecado hereditario, suministrándose así un punto de partida primitivo para la explicación de la inmadurez de la razón. Con todo derecho, pues eso incluía el reconocimiento de un castigo que significaba, palmariamente, una fatalidad que se cernía sobre la historia y privaba de legitimidad y de aliento a cada intento autopotente del hombre por elevarse hasta un estado de uso pleno de la razón. Esta

4. *Ibid.*, Sección 4, cap. 1.

afinidad de toda constatación de una culpa en la corrupción de la razón con el dogma del pecado original ha puesto muy difícil a la Ilustración el poder dar alguna respuesta a la pregunta por ese autodebilitamiento de la razón.

En este aspecto, Rousseau ha hablado más claro de lo que comúnmente nadie se haya atrevido a hablar. Ha descrito los límites del espacio vital en el estado de naturaleza del hombre como una línea de demarcación cuyo traspaso —por motivos naturales de curiosidad o deseo de lo exótico— tuvo que llevar a la historia a dar una serie de rodeos en que tanto las fatigas como los logros trajeron siempre consigo nuevas cargas y necesidades, pero donde ya no había la posibilidad de retorno a aquel estado original de escasa racionalidad. La irreversibilidad ha formado parte constitutiva tanto de la existencia del hombre en cuanto ser al que se cree capaz de toda clase de dureza como de su historia, incluso de una historia ya malograda. El estado originario hubiera podido y debido bastar a la razón por ser suficiente para la autoconservación. La razón no incluye, de suyo, nada más.

Que la sinrazón del rodeo histórico, escenificado por la razón, no pueda tener un fin letal parece estar garantizado por el hecho de que la razón consiste, a su vez, en ese proceso de obtener el control y conducir en dirección contraria respondiendo, justamente, al desafío de sus propios errores. La razón regula la sinrazón que ella misma pone en marcha de tal manera que, gracias a la falta de consideración consigo misma —ésta es la idea de la crítica de la razón—, puede mantenerse en pie.

Esta concepción contiene todas las piezas determinantes que nos llevan sin esfuerzo a echar una ojeada a Prometeo. Rousseau comienza la segunda parte de su escrito premiado sobre la cuestión planteada por la Academia de Dijon, el año 1750, aludiendo a un precursor egipcio de Prometeo, el dios Tot, que, con la invención de las ciencias, se habría convertido en «un dieu ennemi du repos des hommes». Esa original anotación hace referencia a una forma secundaria, raras veces frecuentada, de la elaboración griega de lo prometeico, el *Promētheús pyrkaeús*, fragmento de la comedia satírica de Esquilo en la versión anecdótica transmitida por Plutarco: el sátiro, que ve fuego por primera vez, quiere besarlo y abrazarlo, pero Prometeo le advierte que puede quemarse la barba: «Satyre, tu pleureras la barbe de ton menton, car il brûle quand on y touche». Prometeo trae, pues, el fuego, pero avisa de las consecuencias de aquel regalo robado. Esto debió gustar a Rousseau, y se atreve a acortar el texto de Plutarco dejando sin citar un trozo de la frase, donde Prometeo había

agregado a su advertencia: «[...] pero da luz y calor».⁵ Este ascendiente prometeico aparece, así, en la primera página del primer *Discurso*.

En 1770 Christoph Martin Wieland publicó su *Traumgespräch mit Prometheus*, en conexión con su Tratado *Über die von J. J. Rousseau vorgeschlagenen Versuche den wahren Stand der Natur des Menschen zu entdecken*.⁶ La nueva relación establecida entre la exégesis de Prometeo y la pregunta de la Ilustración sobre la naturaleza del hombre es aquí más tangible que en el propio Rousseau. Para Wieland, el problema de Rousseau estriba en averiguar mediante la experiencia la estructura natural del hombre en unas condiciones que hace muchísimo tiempo que han dejado atrás lo natural. Por suerte para el lector, no se somete a consideración si en las condiciones dominantes «en el seno de la sociedad» no se habrá deformado ese mismo órgano de la experiencia hasta hacerse incapaz de distinguir lo natural.

Lo que se podría denominar el problema «platónico» de una tal investigación —o sea, el tener que saber de antemano qué es lo que se está buscando, para poder así aplicar los medios de indagación correspondientes— ha sido introducido de forma circular: «Pues si esos medios tienen que ser elegidos de tal manera que podamos estar seguros de no haber sugerido nosotros mismos a la naturaleza la respuesta que ella nos debe dar, entonces nuestro conocimiento previo de la naturaleza humana debería ser ya muy exacto; de modo que, si lo que queremos es conocerla bien, esos intentos estarían ya de más». Wieland habla de las paradojas que tendría que sacar necesariamente a la luz el intento de criar a niños fuera de la sociedad. Pero su tesis es que un experimento así es totalmente innecesario, incluso aunque pudieran producirse las condiciones previas, ya que no podría enseñarnos nada nuevo, pues la propia historia humana sería ya, en vez de la monstruosa perversión de lo naturalmente posible, la realización, emprendida con los más grandes medios, del experimento propuesto por Rousseau. El estado de naturaleza es un compendio de las condiciones del estado histórico. «El gran experimento se ha venido haciendo ya durante milenios por todo este planeta, y la propia

5. Plutarco, *De capienda ex inimicis utilitate*, en *Moralia*, VI, 86 ef., edición a cargo de H. Gärtner, I, 173. Si bien dando un rodeo, la tesis del tratado es teleológica: no todo en el mundo es favorable al hombre, pero éste sabe sacar provecho incluso de lo que no le es favorable.

6. Wieland, *Sämmtliche Werke*, Leipzig, 1857, vol. XIX, págs. 203-239.

naturaleza se ha tomado la molestia de dirigirlo, de tal manera que los Aristóteles o Plinios de todas las épocas no han tenido más que abrir los ojos para ver cómo la naturaleza ha obrado desde el principio, sigue obrando ahora y, con toda seguridad, seguirá obrando en el futuro [...]. ¡No, querido Rousseau!, por pobres diablos que podamos ser, no lo somos hasta el monstruoso grado de tener necesidad, tras las experiencias de tantos siglos, de nuevos e insólitos experimentos, y todo para comprobar las intenciones que la naturaleza abriga para con nosotros».

Si el experimento con lo no mancillado por la sociedad no puede ni necesita ser hecho en el seno de la sociedad, únicamente queda una salida de índole estética, «cuya posibilidad al menos hace soñar». El soñador se ve en la montaña, ante el Prometeo encadenado a la roca. Ambos se convierten «—cosa habitual en los sueños—, en un abrir y cerrar de ojos, en los mejores amigos».

El soñador cree tener de verdad ante sus ojos al creador del género humano, que habría hecho a los hombres de barro y agua «y encontrado, no sé cómo, el medio de darles ese no sé qué de maravilloso que ellos llaman su alma». Prometeo quiere saber noticias de los hombres, cómo les va y cómo aprovechan su existencia. El soñador le da información, pero no quiere decirnos cuál. En todo caso, Prometeo, después de escucharle, sacude la cabeza y hace algún comentario al respecto que no suena, en absoluto, a alabanza de su primo Júpiter, del cual afirma que «no le ha dispensado la alegría de poder hacer felices a sus criaturas». Los sabios se habían esforzado en ayudarle, y uno de sus consejos fue el volver al estado inicial de naturaleza. A la pregunta de Prometeo sobre cómo él se representaba ese estado de naturaleza el soñador contesta, sin muchas ganas: «[...] no pensar nada, no desear nada, no hacer nada, no preocuparse nada de los otros, poco de uno mismo y nada de nada del futuro [...]».

Y entonces ocurre algo que en los diálogos filosóficos, incluso en los soñados, apenas ha sucedido nunca y que ninguna tragedia habría admitido, dado el deplorable estado en que se encontraba el dios encadenado: Prometeo suelta una «cordial carcajada», pues se acuerda, por lo visto, de la escena más primitiva de la filosofía, en la que igualmente hubo risas, con la caída del protofilósofo Tales y la reacción de su sirviente tracia. Opina que los filósofos actuales siguen siendo como sus predecesores, que «nunca ven lo que tienen delante de los ojos porque se han acostumbrado —quién sabe cómo— a mirar siempre más allá de las propias narices». Éste es casi literalmen-

te el mismo comentario que, en Platón, hace la muchacha tracia mientras se ríe.⁷

La artimaña satírica de Wieland consiste en hacer que el mítico hacedor de hombres se manifieste en contra del absolutismo filosófico de lo natural: «Con todo, continúo pensando que yo, que he hecho a los hombres, debería ser quien mejor supiese cómo los he hecho». Pero el «hacedor de hombres» no espera mucho de este argumento, que, por cierto, tan bien casaba con el siglo del soñador: «Pero no me parece a mí que tus filósofos sean gente que se deje enseñar por Prometeo [...]». No se comportarían de forma muy distinta con Júpiter, que ha tildado de «necia chapuza» a la humanidad hecha por Prometeo; hasta borracho de néctar habría Él hecho algo mejor.

¿Cómo se le ocurrió a Prometeo la idea de ponerse a hacer hombres? Queda aquí por llenar una laguna del mitologema. No tenía nada mejor que hacer, le cuenta Prometeo al soñador, cuando cayó en la cuenta de la posibilidad de poblar la tierra con seres vivos y con toda clase de animales, «muchos de los cuales presentan un aspecto tan grotesco que hacen adivinar el humor en que estaba cuando los hice». El mundo que surge aquí es el mundo del Rococó, no el del antiguo cosmos. Cuando, «al final se apoderó de mí el gusto de intentar un género a medio camino entre los dioses y mis otros animales» aquello no era aún más que «un simple juego». Pero, sin advertirlo, se encontró fabricando una creación, por la cual empezó a sentir «una especie de amor», de manera que se propuso hacer de esos seres criaturas felices. Lo que él tenía *in mente* era algo similar a un instrumento musical con innumerables y sutiles cuerdas, en donde la naturaleza pudiera tocar su más hermosa armonía.

Según la intención de Wieland, debió ser, evidentemente, lo tardío de esta decisión de adoptar un compromiso moral con el último producto de aquel pasatiempo lo que explica la dificultad de la naturaleza humana y su destino futuro. Así surge una especie de fábula de Pigmalión que repite, en la memoria del hacedor, el entusiasmo sentido por su creación, la cual le hace arriesgarse, para proporcionar a los hombres la felicidad, a las consecuencias de la cólera de su poderoso primo divino. Prometeo no comprende cómo han comenzado a hacerse seres infelices. El titán, después de esa primera y consistente

7. H. Blumenberg, «Der Sturz des Protophilosophen. Zur Komik der reinen Theorie, anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Anekdote», en W. Preisendanz y R. Warning (comps.), *Das Komische*, Múnich (*Poetik und Hermeneutik*, VII), 1976, págs. 11-64.

autointerpretación de su obra, recurre a ese medio desesperado que se había adherido al propio mitologema como una especie de teodícea: culpable tiene que haber sido la caja de Pandora, recipiente de «miles de necesidades disfrazadas con los colores del placer».

En realidad, el Prometeo del sueño se autodesenmascara como rousseauniano: ha dado a sus hombres ni más ni menos que el entendimiento que precisaban «para ser más felices de lo que hubieran sido solamente con los sentidos». Pero al pintar con colores idílicos el estado de naturaleza, la primitiva escena pastoril pierde, para el soñador, toda credibilidad, tanto más cuanto la causa de todo se hace más incomprensible con el recurso a un truco ajeno, al infortunio traído por Pandora. ¿Qué va a hacer el soñador, que sigue tan insatisfecho, con la caja de Pandora, cuando, finalmente, despierte? «¿Qué clase de caja podía ser ésa, capaz de sembrar tanta desgracia?» Finalmente, el Wieland de 1770 acaba haciendo también de la fatídica caja de Pandora una pieza del Rococó. Habría sido una auténtica caja, en el sentido literal del término, a saber, una caja de cosmética.

La confrontación con Rousseau acaba parodiando a Rousseau: la supuesta inutilidad de la cultura humana se concentra en la moda de una falsa juventud y belleza, de la no diferenciación, formalizada, entre ser y parecer, de la desafortunada tendencia a vencer con engaños la «inartificial inocencia y sinceridad de la naturaleza humana». La posibilidad de aparecer como uno no se habría extendido rápidamente a todos los ámbitos vitales del hombre: así como ya no había ningún rostro natural, tampoco había un carácter natural. «Todo estaba maquillado y falseado: la piedad, la amistad, el patriotismo, la moral, la política, la elocuencia. Dios santo, ¿qué no estaba maquillado? La sociedad humana se parecía a una gran mascarada [...]» Pero este arte de lo aparente iba seguido, necesariamente, por ese otro de acabar con la apariencia, de calarla, para no convertirse en su víctima; por decirlo en dos palabras: era necesario, «para hacer fracasar ese arte, pensar en artes nuevos». Al truco sigue el retruco, a la mascarada el desenmascaramiento, a la cosmética el *páthos* de la verdad desnuda, a la retórica el imperativo de llegar a las cosas mismas. El proceso, iniciado en un plano mítico, se independiza y cae por completo en manos del hombre. Su razón se revela como un órgano iterativo. Tiene que volver, una y otra vez, a aquello que parece haber quedado a sus espaldas; como crítica, vuelve siempre a necesitar ella misma de crítica, *quousque tandem?*

La proclividad genuina del ser humano a echar mano de la caja de Pandora para disolverse por completo en la técnica y la contratécni-

ca de lo aparente lleva a Wieland, del sueño de Prometeo, a la tesis final de su tratado: los hombres habrían perdido igual su estado originario incluso aunque no hubiera habido jamás una Pandora ni una caja de Pandora. Prometeo podía tener a los hombres por felices porque él, desterrado en el Cáucaso, dejó de ser testigo de su historia: «Había que estar tan enamorado de su propia obra como él lo estaba para no ver en dónde radicaba el fallo».

¿Dónde estaba? «Criaturas como éstas, cuya inocencia y felicidad depende de su propia ignorancia [...] se hallan siempre en una situación extremadamente insegura [...]» Sólo ahora se empieza a entender por qué en este «diálogo onírico» no se hacía mención alguna del robo del fuego: la ilustración no debía correr a cargo de Prometeo, a fin de que pudiera tener lugar en el siglo XVIII. El error de Prometeo, demostrado por toda la historia, se revelaría como el pequeño fallo en una concepción, en conjunto, feliz, no necesitada, por ello, de intervenciones de lo alto. Era una situación caracterizada por un entendimiento un poco escaso, que tenía que dejarse equilibrar mediante un programa de formación adecuado.

Cuando Wieland, en el penúltimo de sus *Göttergespräche*, vuelve a tocar de nuevo, en 1792, el mitologema de Prometeo, el panorama se ha enturbiado. La Revolución ha acabado con el Rococó. Las expectativas de Rousseau no se han cumplido; los pastores disfrazados no se han visto reemplazados por aquellos hombres naturales de los orígenes, sino por virtuosos ciudadanos, igualmente disfrazados de ciudadanos de la antigua República Romana. La disputa política que tiene lugar en el Olimpo en torno al origen filosófico de la Revolución lleva, en un santiamén, de los *sansculottes*, pasando por los «cínicos», a los «hombres naturales», los cuales —y no los filósofos— habrían sido «los auténticos modelos de los *sansculottes*, los *sansculottes* en el sentido más puro y elevado de esta honorable expresión», si es que tiene razón Minerva, la «progresista» hija de Zeus. A ese estado primitivo tendrían que retrotraernos, como su último resultado, la libertad y la igualdad, «si las tomamos en serio, y si estas hermosas, pero mal usadas, palabras no estuvieran únicamente al servicio de una banda de astutos traficantes de talismanes para rebelarse, impunemente, contra toda autoridad y orden que quiera poner límites a su afán de poder y codicia».⁸

8 Wieland, *Göttergespräche*, XII, en *Ausgewählte Werke*, edición a cargo de F. Beissner, vol. III, págs. 727-741.

Wieland deja que su Júpiter opine que el núcleo moderado de aquel inmenso griterío desatado tendría que ver con el propósito de preparar, mediante una «completa reeducación de toda la nación», la prometida Edad de Oro al menos para una generación futura, sirviéndose de un «tipo totalmente nuevo de educación nacional, aún no realizado entre los que ahora viven, pero del que la tercera o cuarta generación —cuando haya echado, por fin, raíces— verá sin falta los frutos». Sólo hay que poder esperar. Al realismo de Minerva le parece, sin embargo, poco creíble que haya una capacidad de espera que pueda llevar algún día a los últimos descendientes al disfrute de los frutos prometidos.

Y en este punto, al tratar de formular lo que es una antítesis entre lo natural y lo artificial, emerge, una vez más, el nombre de Prometeo. Ningún esfuerzo artístico podría hacer posible lo que la naturaleza ha hecho imposible, «y Prometeo tendría que encontrar una nueva clase de barro y hacer con él una clase de hombres totalmente distinta» para ocupar con ellos la utópica República de la Revolución. No habría bastado con hacer añicos la monarquía para obtener de ello una masa moldeable para nuevas creaciones. La familia de los dioses no se burla del programa filosófico de la utopía, sino de las deficiencias de Prometeo como demiurgo. Sigue en pie la situación mítica de que el hombre no es ninguna criatura legítima de aquellos dioses con cuya ordenación del mundo tales ideas hubieran podido ser relacionadas. Por su impotencia ante la falla abierta con la historia del origen del hombre, la obra artístico-filosófica de la utopía no puede apoyarse en la forma de orden cósmico que nos ha sido dada.

Júpiter está lleno de resignación. Tras el Decreto de Teodosio,* se había convertido, por aburrimiento, en filósofo, lo cual le hace dudar de si la razón se ha dejado cultivar mediante el proceso cultural de la historia. «Por no hablar de más de la mitad del poder que nosotros los dioses hemos perdido con la pérdida de la fe por parte de los hombres, lo que Yo me pregunto es si los podría hacer más razonables con mis rayos y truenos. [...] ¿No hemos hecho, por nuestra parte, tiempo atrás, todo lo posible para venir en auxilio de la imperfección y la debilidad de su ambigua naturaleza?» Los dioses habrían sacado a los hombres de su primitivo estado salvaje, fundado la familia y la sociedad, aliviado y hermoñado la vida mediante la agricultura y las artes, introducido leyes, religión y policía, enviado a las

* Teodosio, emperador romano del siglo IV, que promovió y estableció la ortodoxia cristiana en los Concilios de Nicea (325) y Constantinopla (381). (*N. del t.*)

Musas y a la filosofía «a fin de que se desprendieran de ellos todos los restos del bestial salvajismo de su primer estado». Los seres humanos habrían sido y permanecido felices mientras se dejaron guiar por los dioses. Sin embargo, la misma perfección de esa guía habría generado la ilusa sensación de que era superflua. «Llegamos con ellos tan lejos que, finalmente, dieron en creer que podían prescindir de nosotros; volvieron contra nosotros nuestros propios beneficios, dimitieron de nuestro servicio y corrieron tras un nuevo fantasma de perfección humana, cayendo, inadvertidamente, por el poco aprecio y el abandono de los medios con que nosotros les habíamos hecho hombres, en una barbarie muy cercana ya a la ruda animalidad de su primer estado.»

Es palmario que se habla de la oscurantista Edad Media, después del antiguo paganismo, descrito aquí desde la perspectiva de Júpiter. El Renacimiento aparece como un corto interludio de reflexión sobre las fuentes originarias de la cultura, aniquilada, de nuevo, por el viejo y consabido juego, que hace que «la época de mayor ilustración haya sido siempre la de mayor pujanza en toda clase de delirio especulativo y extravagancia práctica». La educación del género humano ha fracasado porque «criaturas tan débiles y poco viables como son esta obra de barro de Prometeo» no han podido superar la prueba.

De la tesis de que el propio mito —como la más antigua elaboración de aquellos horrores de lo desconocido y prepotente— constituye una forma de actuación conducente a la humanización del mundo y que la labor realizada con el mito continúa, históricamente, esa tarea, se deriva necesariamente la pregunta sobre la comprensión reflexiva de esa función y de las posibilidades de seguir impulsando la tendencia que le es inmanente: humanizar aún más lo que ya está humanizado. Planteado de otro modo: ¿cuándo se convirtió en algo programático y expreso aquello que ya desde siempre quedaba por hacer, pero que también había sido hecho? Que esto podría tener que ver con el grado de reflexión conseguido por el historicismo lo podemos dar, de antemano, por supuesto.

Herder publicó, en 1802, en la *Adrastea*, sus *Scenen del Der entfesselte Prometheus*. Se ha conservado tanto el manuscrito que sirvió de base a lo impreso como también otro distinto, que presenta ciertas variantes. Viene precedido por una dedicatoria al viejo Gleim. Conocemos el motivo de esta dedicatoria. Gleim le había escrito, el 14 de noviembre de 1802, maravillas sobre otra obra suya, el melodrama *Ariadna*, si bien dejando traslucir, al mismo tiempo, que él iba a escribir, si se lo permitían aún sus fuerzas, sobre los «inhumanos mitos

griegos», mostrándose en contra de ellos. Y tenía a mano el mejor ejemplo, pues acababa de leer la traducción hecha por Stolberg de *Prometeo*, la tragedia de Esquilo. Este mito se le antojaba a él «uno de los más inhumanos. ¡Un benefactor de la humanidad tan terriblemente castigado! ¿Qué utilidad va a generar un mito así entre gente como nosotros, con un concepto mejor de los dioses?».⁹

Herder cree poder aducir la prueba contraria, que incluso tenía a mano. Caroline responde a Gleim, el 30 de diciembre, que su marido había justamente acabado —como si de un «cuadro» se tratara— su *Der Entfesselte Prometheus* cuando le llegó la carta, donde se le «estimulaba a hacer más humanos los mitos de los antiguos». Ésta es la fórmula que Thomas Mann no se cansará de usar. Pero Gleim no había escrito, en absoluto, que habría que hacer los mitos más humanos; lo que había descubierto era, más bien, poniendo por ejemplo el de Prometeo, la repugnancia que le producían y tomaba partido en contra de ellos. Y he aquí que Herder acababa un trabajo elaborado con el material de ese mito con que podía salir muy bien al paso a la repugnancia del otro.

El prólogo que lleva la dedicatoria a Gleim no se esfuerza por llevar la contraria al reproche de inhumanidad que se le hace al mito. Herder confirma que él siempre ha compartido la opinión de Gleim, de que «nosotros no debiéramos emplear la dura mitología de los griegos de los primeros tiempos sino de una forma suave y humana».¹⁰ La prueba de un uso así del mito no podría ser comparada, ya por el género literario a que pertenece, con la tragedia de Esquilo que ni siquiera se llamaría drama. Pero si no debemos atrevernos a «proseguir en nuestra época la vía abierta por el personaje de Prometeo tal como lo presenta Esquilo», ¿qué vinculación nos queda ya con aquella base mítica? Herder responde, secamente, que la propia de «un emblema sumamente instructivo».

Al propio Herder le tuvo que parecer demasiado pobre esta referencia al mito. Por ello, se alinea con la tradición alegórica y hace del propio mito un material proveniente del fuego robado por Prometeo y entregado a los hombres, de manera que todo aquel que trabaje con esa sustancia de tan alto origen va tras algo que es vinculante para toda la humanidad. De este modo, los elementos del mitologema cons-

9. Herder, *Sämtliche Werke*, edición a cargo de B. Suphan, vol. XXVIII, pág. 563.

10. Herder, *Der entfesselte Prometheus. Scenen*, 1ª ed. en *Adrastea*, IV, 1 (1802), en *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. XXVIII, págs. 329-368; versión diferente en págs. 352 y sigs.

tituirían «un material tan rico para dar un sentido espiritual a sus figuras que parece que éstas no paran de recordarnos: ¡usad para vosotros mismos el fuego que Prometeo os ha traído! ¡Dejad que brille más claro y más hermoso, pues es la llama de la nunca interrumpida formación humana!». O sea, que Herder introduce el mito como alegoría no sólo para fundamentar sus propósitos, sino que se acoge, para ello, a una libertad respecto a la tradición que a él le parece específica del mito. Si Francis Bacon y otros habían tenido las manos libres para poner en los mitos su propio sentido, ¿a quién se le iba a negar esa libertad? No, por cierto, a quien «ponga en ellos el sentido más noble, e incluso, quizás, el más natural: la formación y posformación del género humano en cada cultura; el continuo esfuerzo del espíritu divino en el hombre por despertar todas sus potencias».

Con estas premisas, no nos queda ya sino temer que se haya convertido al mítico Prometeo en un ser cómodo y aburguesado. Las notas de escena que pone Herder le presentan, no de pie, sino sentado en la roca. La situación del encadenado es amortiguada, al menos en el manuscrito, hasta la de un «ligeramente atado», cosa que el texto del primer monólogo fundamenta no sólo diciendo que el tiempo ayuda a soportarlo todo, sino también que «con un ánimo alentado por un corazón grande / hasta las ataduras se aflojan [...]». Sobre todo, este Prometeo no sufre por la inutilidad de sus padecimientos. Su consuelo más fuerte es su filosofía de la historia. La cadena de Prometeo es una alegoría de la historia incompleta de sus criaturas: «Cuando el más fuerte de tus hombres / haya realizado su mayor hazaña, si tú mismo / haces lo más arriesgado, se soltarán / tus cadenas, y verás tu gran obra / crecer sobre la tierra». Ésta es, encerrada en un monólogo interior, la voz de la profecía. Y acaba con una frase que nadie, en ese año 1802, hubiera creído capaz de decir a ningún Prometeo: «La razón prospera en la tierra».

Posteriormente, la madre Temis declarará, desde su trono, a Prometeo, ya liberado, que su encadenamiento en la roca del Cáucaso no había sido sino en favor de su propia obra, al impedir que, con las prisas, se precipitase en su tarea demiúrgica de formación del hombre y persuadiera a los Olímpicos a que fuesen condescendientes con él: «Si tú, rápido y vigoroso / te hubieses precipitado, / habrías destruido tú mismo / tu propia obra [...]».

Prometeo habría defendido la causa de sus criaturas humanas ante los otros dioses y, especialmente, ante Océano. La composición que tenemos delante está hecha a base de elementos tomados de la Biblia y del Derecho natural. Las quejas del dios del mar por las molestias

que le genera la navegación las rechaza Prometeo con un argumento sacado de la tradición estoica: «En el espacio abierto del mundo / todo pertenece a todos». Éste es el principio conforme al cual incluso el robo del fuego no aparece sino como una respuesta a la primera percepción de un artículo del Derecho natural. Representa la ejecución de un derecho de propiedad sobre la naturaleza que los hombres habían sido demasiado impotentes como para llevar a la práctica. El demiurgo Prometeo está del lado del hombre-demiurgo, frente al viejo principio de la *tierra inviolada*, de la inviolabilidad de la naturaleza. Los hombres, anuncia a Océano, cambiarán los límites de su reino, uniendo o separando los mares, y a la pregunta de Océano de si eso es también conforme a Derecho, el titán se limita a indicar que los hombres son lo suficientemente fuertes para hacerlo. En un pasaje de la versión manuscrita, que difiere de la impresa, se dice: «En su beneficio, el hombre / debe hacer lo que pueda».

Herder opinaba que había hecho todo lo posible para dar al mitología de Prometeo un aspecto más humano, mostrando a los dioses convertidos a la causa de Prometeo y, con ello, al derecho de la humanidad a la existencia. En la versión que se aparta de la impresa escribió él una escena final donde aparecen Prometeo y su vieja protectora Pallas Atenea, que expresa la moral de la historia vinculada al nombre de Prometeo —«previsión»—, asegurando que ésta, sin hechos virtuosos, es destructiva, y, a continuación, promete la victoria al titán, que él mismo, sin embargo, según los designios divinos, ya no podrá lograr: «Lo más divino y venturoso de los dioses, / se hace pura humanidad».

La dureza del mito estribaba en la irreductibilidad del titán, no en su victoria al ver conquistada la irreversibilidad del hombre y de su derecho a la existencia. Era un mito sobre el carácter no aniquilable del ser humano, no sobre la consecución de su felicidad, que le siguió siendo extraña y no fiable, razón por la cual el mito genuino aparece, en contra de la cautivadora intención de Herder, más humano que sus *Scenen*, situadas en el umbral que daba salida a la Ilustración y entrada al Romanticismo. En el mito, si bien Zeus se entera de la amenaza que se cierne sobre su poder, la aparta renunciando a dar un carácter definitivo a su ira. En la versión manuscrita de la obra de Herder éste hace que Prometeo conteste a la pregunta transmitida por Mercurio en torno al secreto que pone en peligro el poder de Júpiter que el propio Dios se autodestruiría él mismo y los dioses dejarían el Olimpo, eligiendo como nuevo cielo la tierra cultivada y transformada por los hombres. Esta alegorización del mito declara el fin del mito, esta vez por la emigración de sus dioses.

La *Adrastea* de Herder es una obra finisecular. Nos sugiere el carácter definitivo de los éxitos del siglo precedente y las perspectivas del incipiente. Pero hay algo de verdad en el juicio de Kant, de que Herder es un «gran artista de fantasmagorías», o en el de Goethe, de que «su existencia es una continua ebullición». Las *Scenen* de Prometeo aligeran su peso con demasiada facilidad. Es como si él no hubiera oído hablar jamás de lo escrito por Jacobi sobre la oda *Prometheus*, de Goethe, en la disputa del spinozismo, en la cual había tomado parte el propio Herder, con sus *Gott-Gesprächen*, de 1787. Que el conflicto, en el fondo, no estaba acabado no se hizo, ciertamente, patente hasta que Goethe abordó de nuevo esa misma materia con su *Pandora*, pero, al menos, tendría que haber supuesto un freno a una solución como aquélla, de tan poco peso. Dicho de otro modo: a Herder se le escapó cuánto trabajo quedaba por hacer con el mito en general, cosa palmariamente mostrada ya en el caso de este mito en concreto.

No es, ciertamente, indiferente saber a partir de qué fuentes se hacen posibles los últimos horizontes del mito. Es importante tener en cuenta lo mucho que tardaron los textos griegos en ser accesibles y en resultar familiares fuera del círculo más restringido de filólogos. En lo concerniente a Prometeo, esto vale, sobre todo, respecto a la tragedia de Esquilo. De todos modos, la mayoría de las veces el grueso de variantes constatables en su recepción se basaría en particularidades de información de segunda y tercera mano. Nos podemos preguntar qué aspecto habría tenido la primera elaboración de Goethe sobre el mitologema de Prometeo si se hubiera topado con una fuente distinta de la recogida por el léxico mitológico del pedante Herderich, por ejemplo con lo que dice al respecto la *Enciclopedia* francesa, que iba a aparecer bien pronto, diez años después de la publicación de su poema.

Obras de este tipo —por su obsesión por la exhaustividad alfabética en el tratamiento precisamente de palabras-guía no tan importantes para la actualidad— constituyen, con frecuencia, una respuesta al espíritu de la época de ayer, más que al de mañana adonde apuntan. Con todo, es justamente esa debilidad programática lo que deja abierto un amplio campo a una eventual elaboración de carácter excepcional, mientras que el artículo que ya se haya pronunciado él mismo con rotundidad—por ejemplo, de un Diderot— ya no otorga licencia para una fuerte intervención procedente de fuera, dado que él mismo la reivindica. Por todo ello la originalidad de la recepción descansa, con frecuencia, sobre un sustrato preexistente mediocre.

El artículo «Prometeo» se encuentra en el volumen XIII de la *Enciclopedia*, aparecido en 1765. El artículo está firmado con las iniciales D. J., es decir, De Jaucourt, no incluible, ciertamente, en el grupo de vanguardia de los enciclopedistas. Elude a propósito en el mito la dureza pagana, para explotar así hasta el fondo una condescendiente alegorización de índole estética. Prometeo, el hijo de Jápeto y de la hermosa Oceánide Climene, fabrica, al principio, un hombre a partir del barro, pero sin convertirse, por ello, en el demiurgo de la humanidad, sino únicamente en el primer escultor de imágenes, lo cual no significa aquí una inducción al politeísmo, sino una evasión de todo lo que suene a escándalo metafísico en beneficio del más puro Rococó. En vez de crear al hombre y comprometerse con su destino, Prometeo se limita a hacer una estatua de barro, enseñando, así, a la humanidad a hacer sus propias obras de arte: «Il fut le premier qui enseigne aux hommes la statuaire». O sea, que es un creador de cultura que apenas si tiene ya que ver con aquel desasnar al ser humano de los comienzos, sino únicamente con su posterior refinamiento.

Piénsese lo difícil que se le habría hecho a Goethe escribir los versos más rebeldes de su Oda si hubiera estado atado a una visión de Prometeo que no creó hombres a su imagen, sino sólo estatuas conforme a otro modelo.

La segunda labor de aplanamiento del mito por parte de los enciclopedistas concierne al encadenamiento de Prometeo en el Cáucaso. Lo que debió ocurrir allí fue que este titán, que había ayudado a Júpiter en la derrota de los otros titanes, se vio obligado a retirarse a la montaña, «de donde no se atrevía a salir mientras durase la dominación de Júpiter». Lo que corroe su hígado no es sino la preocupación sobre cómo pasar la vida en una tierra tan árida como ésta, habitada por los escitas, sinónimo, desde tiempos inmemoriales, de desolación y monstruosidad. Queda pendiente la cuestión de si el buitre de la escena no podría ser también una alegoría viviente de la comezón producida por las hondas y torturantes reflexiones de un filósofo: «[...] au bien ce vautour ne seroit-il point une image vivante des profondes et pénibles méditations d'un philosophe?». Con ello, se retoma un pequeño fragmento de aquella tradición que aseguraba que Prometeo podía haberse ejercitado en el Cáucaso —si no como oficio, sí como un *hobby* que aliviase su situación— en la teoría, especialmente, en la teoría astronómica. Y entonces hasta la ejecución del castigo de Zeus podría aparecer como un error de visión de lo que hacía aquel titán entregado a la contemplación del universo y que resultaba incomprendible para los toscos espíritus escitas.

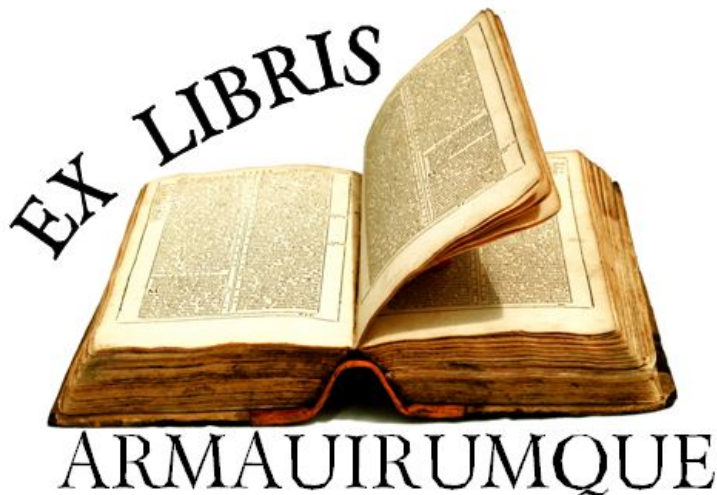
Al enciclopedista no le bastaba el papel autárquico de un antiguo teórico. Como creador de cultura e ilustrado, Prometeo sigue desempeñando, incluso en el lugar de su destierro o retiro, la función propia de la época ilustrada, tratando de formar a los habitantes del Cáucaso, sin ley y sin moral, para que lleven una *vie plus humaine*. Por qué esto —el ejercicio de la Ilustración en un objeto como éste, que opone la mayor resistencia y donde hay, por tanto, las más exiguas posibilidades de éxito—, se pregunta el autor del artículo, no pudo haber dado pie a la hipérbole mítica de que Prometeo fue el primero en «formar» al hombre, con ayuda de Minerva, la hija de Zeus, patrona de toda cultura: «[...] C'est peut-être ce qui a fait dire qu'il avoit formé l'homme avec l'aide de Minerve».

La transformación del robo del fuego en una historia de la industrialización del país de los escitas tiene que ver con una época ilustrada como ésta. Prometeo erige allí talleres para la elaboración de los metales, concordando con ello, como un factor subordinado, el hecho de haber sido el primero que importó el fuego, sirviéndose del tallo hueco de una planta llamada «cañaheja», apropiada para su conservación y transporte durante muchos días.

Parece que los escitas no se mostraron especialmente agradecidos por ese intento de culturalización. Pero el motivo que hizo que Prometeo pusiese fin a su estancia en el Cáucaso es el más característico de todos los motivos en el siglo de la Enciclopedia: se aburre, se siente *ennuyé du triste séjour*. Retorna a Grecia para acabar allí sus días, recibiendo los honores de un dios o, al menos, los de un héroe.

Si nos dejamos llevar por el pensamiento sistemático del enciclopedista, este retorno supondría que había acabado la dominación de Zeus. El final de esta historia entra ya, por tanto, en *la* historia. El ilustrado lo considera aún, ciertamente, en un contexto pagano, pero, con todo, ve en ello un proceso de destronamiento de los dioses. Dado que «la historia» ya ha comenzado, Prometeo puede elegir de nuevo libremente su lugar de residencia, siendo venerado, como adversario y víctima de Zeus, en el santuario en donde se asienta la Academia y en esa *pólis* tan esclarecida por la filosofía académica. Sólo al finalizar el dominio absoluto de los dioses míticos, en el curso de una incipiente estetización, le es posible retornar a uno de ellos, presa del aburrimiento, a la *pólis* como un huésped venerado de la misma y morir en ella (el texto no admite otra interpretación), después de haber concluido su labor civilizadora en países lejanos. La interpretación de un mito constituye, una vez más, la propia historia del mito.

De confirmarse su historización, todos los rasgos duros y crueles presentes en el mitologema han de ser atribuidos únicamente al poeta de la tragedia de *Prometeo*. Sólo ahí surge la contradicción de que el presunto inventor de las artes y de la técnica, el promotor de todos los conocimientos útiles del mundo no pueda, sin embargo, nada frente a la tiranía de Zeus. Al fin y al cabo, para la tragedia no sería el poder, sino el destino, lo que determina qué va a suceder con los dioses. Ante ese saber del futuro —y, con ello, el conocimiento del final de su propia dominación— Júpiter no puede sino hacer desaparecer a Prometeo, con un terrible ciclón, en las profundidades de la tierra. Frente a estos rudos y poco estéticos horrores propios de la desfiguración que del mito habría hecho la tragedia, el enciclopedista no tiene más remedio que concluir su artículo con una exclamación de incrédula sorpresa de que todo aquel espectáculo tan dramático pudiera haber sido del agrado de la gente: «Que tout ce spectacle devoit être beau!».



CUARTA PARTE

SÓLO UN DIOS CONTRA UN DIOS

Todo lo anteriormente dicho en este libro presenta una pendiente, todas las líneas convergen en un oculto punto de la vida en donde la elaboración del mito podría revelarse como no inútil. No inútil si pudo entrar en la totalidad de *una* vida, delineando los contornos de su auto-comprensión, de su autoformulación, y hasta de su autoformación; de una vida que se nos abre y hace accesible sin esos indulgentes escondrijos a la que todos nosotros aspiramos, pues la decencia de aquel «fino silencio» del que, según Nietzsche, era capaz Goethe, escondía tan pocas cosas suyas a las miradas de otros que no quedaba mucho espacio libre para desenmascaramientos con pretensiones de despiadados.

Si uno solo consuma lo que a todos es posible, los otros no quedarán, por ello, desvalorizados. ¿Quién se hubiera sentido alguna vez humillado por Goethe? Pero ¿para qué todo ese revoloteo de pensamientos en torno a este macizo, si nadie sabe ya de verdad cómo podía ser un cortesano de la pequeña Weimar? ¿Cuando todas las circunstancias de esa vida —ni por su naturaleza ni por su captación del mundo— a duras penas pueden parecer algo favorable, cuando los desmitificadores han dejado al descubierto la rigidez, la falta de generosidad, el legalismo, el egotismo, en definitiva, de ese ministro de un Estado-enano?

La vida de este hombre, director teatral y coleccionista de toda clase de objetos no es ninguna vida ejemplar, la vida de un posible guía y conductor en el descubrimiento e invención de sentidos para la existencia. Pero, yo pregunto: ¿existe alguna otra vida que hayamos visto desplegada ante nosotros en contextos tan variados de realidad e ilusión, alguna otra vida cuya formación, en la ganancia y en la pérdida, en la autoficción y en la autodesilusión se nos haya hecho tan perspicaz como ésta? Y en una forma que no se parece, ni por asomo, a la forma ruda —o que se cree ruda— de despiadado desenmascaramiento de las *Confesiones* rousseauianas, sino al «trabajo» que en ella se hace de la realidad, en todas las gradaciones y matices con que puede mostrarse a la vida.

Con esto tiene que ver también la peculiaridad de sus afectos, su sensibilidad para las imágenes y la exactitud con que encajan en los

ajustes de la vida. Ninguna ligereza en su autosupervaloración que no nos haya salido al paso en esa existencia; pero tampoco ninguna seriedad en la retractación que no haya surgido, en ella, por una ganancia de realidad. Aun cuando aquí, como en toda historia, tengamos que aprender que no podemos aprender nada, nos enteramos de cómo hemos de medirnos con lo inaprensible en medio de las ilusiones de que algo es susceptible de aprendizaje.

Por tanto, no es *la* vida, y ni siquiera *una* vida en concreto lo que puede arrancar aún de nosotros la admiración de pasados entusiasmos educacionales. Pero sí, probablemente, el esfuerzo peculiar que acompaña a esta vida, que no sólo está vinculada con lo que es la elaboración mítica por la manera de apropiarse de las cosas, de variarlas, de buscar imágenes, sino que, de otro modo, no sería perceptible ni para sí misma. Si bien esta experiencia no tiene, de suyo, características míticas —no se adapta, como ya se ha mostrado, ni a la tragedia ni a la comedia—, sorprendentemente son las fantasías las que establecen relaciones con lo mítico: el autoendiosamiento del creador del Sturm und Drang, la superación de la catástrofe histórica de 1789, la exaltación mediante Napoleón y confrontada a Napoleón, la culminación de la cósmica tarea emprendida en torno al Fausto. ¡Cuánta fatiga, cuántas ilusiones! ¡Y qué compenetradas y entrelazadas están ambas a los ojos del espectador!

Pero ¿dónde queda la razón? En la capacidad de domeñar lo irracional partiendo aun de esa organización intelectual. El 19 de marzo de 1827 Goethe escribe a su amigo Zelter, con ocasión de la muerte de su único hijo Georg, que él creía en la inmortalidad de la mónada que hubiera resultado «endurecida» por su actividad vital. El espíritu del mundo la conduciría a nuevas actividades, para las cuales se hubiera hecho aquí competente. «No le faltará, eternamente, ocupación.» Esta mirada al postulado, secretamente transformado, de la filosofía kantiana, que nunca había hecho propio y del que se había ocupado únicamente por piedad hacia Schiller, la vuelve a apartar casi en el mismo momento en que cree que debe decir algo así al amigo, para, a continuación, justificar el mito que dispensa consuelo: «¡Perdona estas expresiones abstrusas! Pero siempre que la razón no ha bastado y, sin embargo, no queríamos dejar que dominase lo irracional, nos hemos perdido por regiones así, hemos intentado comunicarnos con esos giros del lenguaje». Nunca se ha dicho con mayor precisión por qué la razón confiesa una serie de necesidades que ella misma despierta sin que pueda cumplirlas aplicando la disciplina que regularmente aplica: no porque quiera apropiarse, en secreto, de eso sobran-

te que se le escapa, sino para no dejar que lo irracional ejerza su poder sobre ese terreno no ocupado.

Goethe ha expresado esto en el libro XX, póstumo, de *Poesía y verdad*, como una suma de lo que se haya podido ver «más detalladamente en el curso de esta exposición biográfica»: el resto, no resuelto, de su experiencia, lo demoníaco, como él lo llama. Lo importante no es ese calificativo ni el placer hermenéutico que ha despertado; lo que hay que subrayar es el término «resto». Baste decir lo que no era: «No era algo divino, pues parecía irracional, no humano, pues carecía de entendimiento, no endiablado, pues tenía un aspecto benévolo, no inglés, pues esto último deja translucir, con frecuencia, una cierta alegría del mal ajeno [...] Sólo parecía hallar contento en lo imposible, apartando de sí, despectivamente, lo posible». Y no es que Goethe esté coqueteando con ello; intenta salvarse *de esa entidad terrible*, pero no haciendo precisamente lo que Sócrates describe como su salvación intelectual —huyendo «a los *lógoi*»—, sino buscando cobijo *detrás de una imagen*. Ambas huyen: una hacia el concepto, la otra tras la imagen, pero, cuando huye al amparo de la imagen, Goethe no es filósofo.

El procedimiento de su huida, la búsqueda y la elección de imágenes lo describió Goethe en el libro XV de *Poesía y verdad*, el último que dio a la imprenta. Al percatarse de su productivo don natural, se propuso «basar en pensamientos toda su existencia»: «Esa representación se transformó en una imagen, ocurriéndome entonces la figura mitológica de Prometeo, el cual, apartado de los dioses, poblabá, desde su taller, todo un mundo».

CAPÍTULO I

«MECHA DE UNA EXPLOSIÓN»

Créenos: ¡este todo
ha sido hecho sólo para un Dios!

Mefistófeles a Fausto

Goethe tomó el breve esbozo para la fábula de su oda *Prometeo*, junto con su fragmento de drama, de un léxico mitológico, después de que su primer contacto con el mitologema tuviera que ver con una de las presentaciones emblemáticas del mismo, que lo muestran fabricando hombres en su taller de alfarero. Todavía en 1830, cuando incorporó la oda a la edición de sus Obras Completas, ubicándola en el tercer acto del drama planeado, se atuvo, en las anotaciones escénicas, a aquel primer contacto con el «Prometeo en su taller». En la Oda, ahora convertida en monólogo, se añade la aparición de Minerva, «que inicia, una vez más, una mediación». Esta indicación tardía de una salida conciliadora siguió pasando inadvertida en la recepción, pese a que refleja la historia total del poema.

A Goethe le fue accesible el *Gründliche mythologische Lexikon*, de Benjamin Hederich, publicado en 1724, en la edición de Leipzig, de 1770, «cuidadosamente revisada, sustancialmente aumentada y mejorada» por Johann Joachim Schwabe. Si bien es verdad que esta obra, de una notable erudición, iba destinada «a una mejor comprensión de las Bellas Artes y de las ciencias no sólo por parte de los estudiosos, sino también de los artistas y amantes de las obras artísticas de la Antigüedad» no resaltaba en la significación estética de los personajes y de las historias más que la utilización histórico-ilustrada y moral del mito. Hederich partía del supuesto de «que todos los que no quisieran limitarse a seguir los pasos del pueblo más ordinario tenían necesidad de saber algo de esta galantería de gente docta». Casi medio siglo después, su recopilador Schwabe se veía obligado a

justificar la revisión de la forma de escribir del autor de la obra señalando que, en ocasiones, Hederich había tenido «la humorada de querer bromear, cosa a la que se prestan mucho las historias mitológicas, pero haciéndolo, por lo general, con un lenguaje que pecaba un poco de vulgar». En otro aspecto, el revisor aligera el peso del canon mitológico, al subrayar —si bien manteniéndose fiel, en lo característico, a los antiguos— la amplitud de su campo de juego: «Cómo ellos mismos no se dejaron, en absoluto, atar o esclavizar a una única forma cultural».

Ahora bien, lo que los antiguos hicieron aprovechándose de esa licencia, ¿habrá que excluirlo, de una vez para siempre, en la época de la erudición y especialización? Ahí radica un posible impulso decisivo que el joven *Stürmer und Dränger* pudo recibir de la lectura del artículo «Prometeo» en el léxico mitológico mencionado. Como todos los otros, el artículo concluye, es cierto, con una serie de reducciones alegóricas del mitologema, pero no sin animar, sorprendentemente, al lector, después de tanto rigorismo pedante, con la última frase: «Muchas de estas interpretaciones las puede hacer el propio lector por su cuenta». Esta licencia resulta sumamente peculiar, dado el medio ilustrado de la época. Nos podemos figurar cómo Goethe, al llegar a este punto, pudo sentirse interpelado.

Para corroborarlo nos bastará señalar que, en la cuestión de la procedencia de Prometeo, Hederich ni siquiera menciona aquella versión de la Antigüedad tardía que hace de Zeus su padre, sino que lo presenta, sin lugar a dudas, como hijo de Jápeto. Para transformar la historia de Prometeo en un conflicto entre padre e hijo se precisaba —sobre todo si se ha de suponer, como aquí, el desconocimiento de aquella variante alegórica tardía— de una intervención del mayor peso. La poca exactitud en el conocimiento del tema hace posible un cambio de interpretación que, con el *páthos* del Sturm und Drang, incorporó su propia verdad. La mera alusión a aquel icono reductor de la temática dejaba que se trasluciese hasta un primer plano lo que Goethe escribió a Röderer en 1773: «Estoy elaborando mi situación hasta hacer de ella el espectáculo de un enfrentamiento entre Dios y el hombre». Otra carta contiene ya incluso elementos propios de la escena de Prometeo: la figura del imaginero y su cabaña. «Los dioses me han enviado un escultor», escribe a Kestner a mediados de julio de 1773, encareciendo lo que cuesta «excavar pozos y construir una choza en el desierto».

Al principio, Goethe pasa totalmente por alto algunas de las cosas que habían pertenecido, desde siempre, al núcleo de la historia, co-

mo el engaño en los sacrificios y el robo del fuego. Hederich había armonizado de tal modo estos dos elementos del mitologema que Zeus —el cual, como Dios supremo, descubre, naturalmente, el engaño de que es objeto en el sacrificio—, para castigar a Prometeo y a sus criaturas humanas, vuelve a llevarse de nuevo el fuego ya usado «para que ellos no puedan cocer su parte de carne». El robo del fuego no sería un delito por haber sustraído al cielo algo que era suyo y haber dado por primera vez a los hombres lo único que podía mantenerlos vivos, sino por romper y anular un castigo de Zeus. Hederich tiene su propia lógica; le debe haber parecido insoportable admitir que ya desde el principio, y sin motivo alguno, el Dios supremo no quería al hombre. Es verdad que la versión no es conciliable con el rasgo característico, que Hederich sí nos transmite, de la producción demiúrgica del hombre: éste se hallaba sin conciencia ni sentido hasta que Prometeo, con ayuda de Minerva, le puso junto al pecho el fuego robado, «con lo que obtuvo la vida». El fuego habría sido robado, pues, dos veces: una vez, para dar, simplemente, vida al hombre y, luego, para seguirla manteniendo, cosa a la que el hombre ha dejado de tener derecho a causa del engaño perpetrado en el sacrificio por su creador.

Esta forma de rebeldía —en el engaño cometido con los sacrificios y en el robo del fuego— probablemente no motivó a Goethe, puesto que el papel de su Prometeo parecía fundarse sólo en su habilidad como artista: el escultor de imágenes en su taller que, como un émulo de Zeus, se crea su propio mundo. No le interesa el astuto timador de los sacrificios ni el ladrón del fuego que, como tal, habrá de enfrentarse, en todo caso, con las consecuencias colaterales de su actividad creativa. Sólo en 1826 habría comprendido Goethe la figura de Prometeo como donador del fuego, en la audición de *La creación* de Haydn. El propio Haydn le había expuesto a Carpani la vinculación de su imagen musical del amanecer con la producción de la chispa a partir del acero y la piedra que tiene en sus manos el padre de la luz. Esta imagen habría sido calificada de subalterna y pueril, escribe Goethe en un artículo de Zelter revisado por él, pero, por lo que a él respecta, se le «representaba con toda claridad la antiquísima fábula de Prometeo; es más, yo no sabría imaginarme ninguna imagen más sublime que la de aquella luz omnipotente que centellea».¹ El punto principal de

1. «Joseph Haydns Schöpfung. Aufgeführt an dessen Geburtstage den 31. März 1826», en *Über Kunst und Altertum*, vol. V, Cuaderno 3 (1826); en *Werke*, edición a cargo de E. Beutler, vol. XIV, págs. 135 y sigs.

la primera recepción goethiana de Prometeo reside en la imagen del taller, susceptible de ser relacionada con el genio artístico. El hecho de que pudiera leer en Hederich que entre otras interpretaciones alegóricas se ha de contar también aquella que ejemplifica «cómo Dios castiga a quienes por su soberbia suben, por así decirlo, hasta el mismo cielo e intentan allí urdir engaños» podría verse como una preformulación de las posteriores dificultades de identificación con Prometeo.

Si Goethe, con la mirada puesta en el taller de Prometeo el alfarero y la cerámica humana que sale de sus manos, cree poder elaborar su propia situación, el conflicto no surge, pues, por el descomunal gesto de rebeldía del titán relacionado con el robo del fuego, como expresión central de la desobediencia mítica. Con todo, el hecho de que esboce y asuma, ya en aquella fabricación de estatuas, el espíritu rebelde del titán tiene algo que ver con la superación de la fase pietista de su vida. Lo que él ahora quiere hacer y hace se le aparece como un acto contra la voluntad de su divinidad. Lo dijo con todas las letras: «Parece que Dios no quiere que yo me haga autor».² Ésta no es sino la fórmula abreviada de una lucha que él había descrito dos meses antes al mismo destinatario: «Mi ardorosa cabeza, mi ingenio, mis esfuerzos y mis esperanzas, bastante fundadas, de convertirme, con el tiempo, en un buen autor he de decir ahora, si soy sincero, que constituyen los mayores obstáculos para un cambio de sentido tan radical en vida, para esa peculiar seriedad que precisa la ávida recepción de las señales de la gracia».³ Éste es el conflicto. En el viejo lenguaje dogmático del conflicto entre la naturaleza y la gracia. Para hacer, no obstante, lo que Dios no quiere hay un concepto clave: convertirse uno mismo en un dios. Y ello implica, más o menos expresamente, un presupuesto politeísta: el uso de un artículo indeterminado para nombrar a dios.

La ubicación biográfica de esa identificación con Prometeo para solucionar el conflicto —de recibir la señal de la gracia o de cumplir, por sí mismo, la esperanza de ser autor— da a entender una vinculación entre imagen y autoconciencia que, mediante una serie de posiciones y negaciones, fue determinante en la decisión de incluir su *Pandora* al final de la *Obra Completa*, lo cual significa un cambio de interpretación en el mito que resulta tanto el más forzado como también el más conciliador de toda su producción.

2. A Ernst Theodor Langer, 17 de enero de 1769, en *Werke, op. cit.*, vol. XVIII, pág. 113.

3. A Langer, 24 de noviembre de 1768 (*ibid.*, pág. 108).

Antes de llegar tan lejos, se dieron otros medios de elaboración y superación del tema; y el del olvido no fue el menor. El manuscrito de la oda de Prometeo se la hizo llegar Goethe a Friedrich Heinrich Jacobi uno o dos años después de su composición, sin reservarse, por lo visto, ninguna copia. Con todo, el texto no quedó sólo en posesión de Jacobi, dado que éste permitió que se hicieran copias del original y se desprendió de ellas. Antes de ser publicada, Georg Forster cita versos de la oda en varias ocasiones; es la más frecuente de sus citas de Goethe. Pero su forma de abordar el poema es demasiado poco específica y bastante inadecuada: «Siento que Goethe tiene razón con su hombre, que confía en sí mismo».⁴ El manuscrito del *Prometeo* es mencionado una vez más, en relación con Jacobi. Éste había devuelto el fragmento del drama ya el 6 de noviembre de 1774, con estas palabras: «Querido Goethe, ahí tienes de vuelta tu Prometeo y, con ello, mi mayor agradecimiento. Apenas puedo decirte que este drama me ha agradado, al serme imposible decirte cuánto».⁵ En el momento de la devolución Goethe podía haber olvidado ya la existencia de su Oda, cuya devolución, estaba aún pendiente. En todo caso, medio año más tarde menciona los manuscritos de los poemas *Stella* y *Prometeo*, pero pidiendo únicamente el envío de uno de ellos: «[...] ¡Mándame de vuelta *Stella*! ¡Si supieras cuánto la amo! [...]».⁶ Este encarecimiento suena a renuncia de lo que de *Prometeo* aún estaba en poder de Jacobi. El fragmento del drama no aflorará de nuevo hasta 1819, con motivo de la obra póstuma de Lenz, su antiguo compañero del Sturm und Drang.

De modo que no nos sorprende lo que ocurriría con la Oda diez años más tarde. Nada daba a entender que este poema —venido al mundo de la forma más privada posible y para ser regalado a otro— estuviera llamado a ser aquella «mecha de una explosión» que el propio Goethe viera en él, retrospectivamente, en *Poesía y verdad*. Ésta es una de las desproporciones entre el propósito inicial y el efecto resultante características de la historia de los efectos y que, frecuentemente, permanecen inexploradas. Al menos en este caso intentaremos hacer un sondeo.

En todo caso, en el portafolios de Jacobi la Oda no era, en absoluto, una materia explosiva, sino un material para dar pábulo a distin-

4. Georg Forster a Friedrich Heinrich Jacobi, diciembre de 1778, en A. Leitzmann, *Georg und Therese Forster und die Brüder Humboldt*, Bonn, 1936, págs. 194 y sigs.

5. *Briefe an Goethe*, edición a cargo de Mandelkow, vol. I, pág. 41.

6. A Jacobi, hacia la primera mitad de abril de 1775, en *Werke*, op. cit., vol. XVIII, pág. 265.

tas especulaciones. Lo llevaba en sus muchos en viajes de un sitio para otro como prueba de su trato familiar con aquel hombre famoso, como una curiosidad buena para avivar la conversación. Y así fue también cuando, en julio de 1780, visitó a Lessing en Wolfenbüttel, no lejos ya de su muerte. Nada nos hace pensar que Jacobi llegara allí con el propósito de provocar un autodesenmascaramiento de Lessing. Para querer hacer de todo ello una revelación póstuma había dejado pasar demasiado tiempo desde la época de aquella visita.

En lo concerniente a su relación con Goethe, quedaba pendiente una vieja cuenta. Se da una cierta reciprocidad entre las acciones de ambos. En 1779, Goethe, a espaldas de Jacobi, había sometido su *Woldemar* a una burlesca ejecución ritual en el parque de Ettersburg, clavando un ejemplar del libro, entre palabras injuriosas, en el tronco de una encina. Mientras, Jacobi, por su parte, y a espaldas de Goethe, utilizaba su *Prometeo* como cebo para un diálogo metafísico con Lessing, al que sonsacó cosas que nadie había oído jamás de su boca. Sin embargo, hay una clara diferencia: Goethe quería montar un espectáculo que rebosaba soberbia y desvergüenza sirviéndose de un libro del que no podía soportar ni el «olor», mientras que Jacobi probablemente no habría revelado nunca el secreto de Lessing —junto con lo que había desencadenado su confesión— si los amigos de éste no se hubieran empeñado en presentarle «como un apóstol de la Providencia, un mártir de la pura veneración a la divinidad».⁷

Pese a la reciprocidad de esas acciones, todo habla en contra de la suposición de que Jacobi hubiera querido saldar de esta manera su vieja cuenta con Goethe. Si no todo lo posible, éste había hecho mucho por distanciarse de aquello que Wieland llamara una «muchachada».⁸ Pero no era fácil tildar de pueril la broma de un hombre de

7. Jacobi a Goethe, 13 de diciembre de 1785, en *Briefe an Goethe*, op. cit., vol. I, pág. 89.

8. Wieland fue quien utilizó ese suceso como un ejemplo solapado de la crítica histórica de acontecimientos presuntamente verificados. Él mismo no había estado presente en aquel acto de juicio y condena del libro, escribe a Sophie La Roche, pero había oído en Weimar tantos relatos detallados de gente que, a su vez, no había estado presente, que, unos días después, durante un paseo por el bosque, se puso a buscar él mismo, en Ettersburg, huellas de aquel hecho. «Finalmente, pude ver un opúsculo que pendía clavado de una encina, más o menos como se suele clavar a las aves rapaces en el portalón de una granja o de una *gentilhomme* [*gentilhomme*, casa de hidalgo campestre]. Nadie quería decirme de qué opúsculo se trataba; la tarea de averiguarlo se dejaba a la agudeza de mis prismáticos o de mi entendimiento.» Hasta aquí, todo desemboca en una verificación sólida y una confirmación visual de los hechos. Pero, luego, Wieland da el giro típico de un crítico de la historia que se sospecha tiene la mi-

treinta años que, un mes después del ritual de *Woldemar*, iba a ser nombrado consejero de Estado. Dos años más tarde le escribe a Lavater: «Sobre la historia de la crucifixión de Woldemar no te puedo decir nada. El hecho es cierto, pero no se trata, propiamente, más que de una embarazosa tontería, ya caducada, y que tú harías mejor en ignorar [...] Tú ya conoces en mí esa rabia, atolondrada y ebria, esa petulante acritud que persigue siempre lo que es bueno a medias, echando pestes, sobre todo, de todo lo que huele a pretencioso».⁹ El boca a boca de la época funcionaba a la perfección, de modo que en septiembre de 1779 Jacobi estaba ya enterado de aquel suceso, echándoselo en cara a Goethe como «una ejecución ultrajante y deshonrosa»: «Este rumor se ha hecho tan general que, finalmente, no pudo sino llegar a mis oídos».¹⁰ Lo sorprendente en esta amistad es que Jacobi quisiera dedicar su nueva edición, reelaborada, de *Woldemar*, de 1794, al propio Goethe, con estas palabras: «Cómo me iba yo a enfrentar contigo, ¡contigo, el más poderoso!».

Ya en septiembre de 1784 había sido huésped suyo, durante una semana, en su casa de Weimar, con un resultado curioso: debió de haber silenciado a Goethe su visita a Lessing y el papel desempeñado en ella por el manuscrito del poema *Prometeo*, pues el 4 de noviembre del año anterior había escrito una larga carta a Mendelssohn describiéndole detalladamente su visita a Lessing y el efecto que en él había causado dicho poema. Por tanto, por la época en que era huésped de Goethe se encontraba ya en una situación que pronto le obligaría a sacar a luz el poema. Nada hubiera sido más natural que ha-

rada de reojo del ilustrado sobre el documento de su desconfianza: «Y sí yo ahora afirmara que sospechaba que se trataba de las cartas de *Woldemar*, eso sería como no decir nada, pues no podía ver qué libro era» (A Sophie La Roche, 21 de septiembre de 1779, en *Aus F. H. Jacobis Nachlass. Ungedruckte Briefe von und an Jacobi*, edición a cargo de R. Zoppitz, Leipzig, 1869, vol. II, págs. 175 y sig.).

9. Goethe a Lavater, 7 de mayo de 1781, en *Werke*, op. cit., vol. XVIII, pág. 587.

10. Jacobi a Goethe, 15 de septiembre de 1779 (en *Briefe an Goethe*, op. cit., vol. I, pág. 63). Johanna Schloßer informa a Jacobi que Goethe le había dicho «que él no podía soportar lo que podríamos llamar el olor de ese libro (él no sabría expresarlo de otro modo)». Véase la carta a Jacobi, el 31 de octubre de 1779, en *Goethe als Persönlichkeit*, edición a cargo de H. Amelung, vol. I, pág. 388. Ya el *Eduard Allwill* de Jacobi, aparecido en 1775, lo había tomado Goethe, por su crítica al genialismo del Sturm und Drang, como un desafío, aunque era una obra surgida bajo la impresión que le dejara a Jacobi su primer encuentro con él. A partir de entonces, el intercambio epistolar se ve interrumpido y, por tanto, cuando Goethe, en el verano de 1779, maltrató de aquella manera al *Woldemar*, esto no constituyó un acto del todo inesperado.

blar a Goethe de ese efecto de su *Prometeo*; nada debió haber lamentado tanto Jacobi como no haberlo hecho.

¿Cómo se pudo llegar a algo así? En marzo de 1783 Jacobi se había enterado, por Elise Reimarus, la hija del fundador, solapado, de la Ilustración alemana, que Moses Mendelssohn tenía previsto publicar un artículo necrológico sobre «el carácter de Lessing». Jacobi podía estar seguro que Mendelssohn no dejaría de remitirse a Lessing como testimonio de su teísmo metafísico. Para nosotros ya no resulta fácilmente explicable por qué razón Jacobi se veía obligado a contradecir esa tesis. ¿Quería hacer honor a la verdad biográfica o no dejar en manos de Mendelssohn un testimonio tan importante, o bien evitar que el testimonio de un tema como el teísmo, que no le era indiferente, «estallara», a los ojos del público, por esas revelaciones póstumas de tercera mano? La advertencia que él envió a Elise Reimarus y, con ello, también a Mendelssohn, apoya, más bien, la tesis de que Jacobi temía que pudiera aún haber otros iniciados en las verdaderas convicciones de Lessing y que éstos rechazarían esa invocación pública del escritor fallecido por parte de Mendelssohn. Si la intención era preservar a Mendelssohn y a su causa de un desenmascaramiento así, no debería considerarse injustificada su cólera posterior. En todo caso, he aquí lo que escribió a Elise Reimarus: «Acaso usted sepa ya, o, si no lo sabe, yo le hago aquí ahora esa confidencia bajo la rosa de la amistad, que Lessing, en sus últimos días, fue un decidido spinozista». Y sigue la frase que ha de ser tenida en consideración para valorar la advertencia de Jacobi: «Es posible que Lessing expresara a más personas esas convicciones; y entonces sería necesario que Mendelssohn, en el trabajo necrológico que le quiere consagrar, evite del todo ciertas materias o, si las trata, lo haga, al menos, con sumo cuidado».¹¹ Mendelssohn no se da por satisfecho con la advertencia que se le transmite e insiste en averiguarlo todo, lo cual lleva a una respuesta más detallada de Jacobi, el 4 de noviembre de 1783, que, dos años más tarde, publicaría en su libro sobre Spinoza. Tampoco esa información satisface a Mendelssohn. Como consecuencia, éste no vacila en presentar a Jacobi como víctima de una broma de Lessing y en emprender a fondo, en sus *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes*, el «rescate de Lessing». No necesitamos explayarnos aquí sobre esta controversia, difícil ya de soportar. Lo que aquí nos interesa es determinar más de cerca cuál es el agente mitológico de una autorrenuncia mítica como ésta.

11. Lessing, *Gesammelte Werke*, edición a cargo de P. Rilla, vol. VIII, pág. 649.

No poseemos la carta en la que Jacobi comunicaba a Lessing su visita y le daba a conocer los temas que picaban su curiosidad. Éste frena un poco aquella pedantería con su respuesta del 13 de junio de 1780: «La verdad es que nuestras conversaciones vendrán por sí solas. Pero, de todos modos, está bien que usted me haya indicado con qué cosas sería para nosotros mejor empezar».¹² Con todo, Lessing estaría esperando «con muchas ganas» la visita. Respecto al catálogo temático propuesto por el otro se limita a aludir a la circunstancia de que ya se había enterado de la continuación del *Woldemar*. Jacobi dirá más tarde a Mendelssohn, acerca de esa carta perdida, que en ella había expresado su necesidad de «conjurar, en la persona de Lessing, los espíritus de muchos sabios que yo no podría hacer hablar sobre determinadas cosas».¹³ La suposición de que Jacobi había propuesto a Lessing una conversación en torno al apartado 73 de *La educación del género humano* sigue siendo pura especulación, que busca un punto de conexión con el «spinozismo» sin tener que fiarse del poder evocador del *Prometeo* de Goethe.

Para la constelación de cosas que aquí están en juego no deja de tener explicación el plan, concebido demasiado tarde por Goethe, de hacer también una visita a Lessing. Cinco días después de su muerte escribe a Charlotte von Stein que estaba dando vueltas a ese propósito justamente cuando le llegó la noticia de su muerte.¹⁴ A un hombre como él, que no menospreciaba las señales, algo así no le podía dejar indiferente. Sobre todo porque en mayo de 1768 había evitado encontrarse con Lessing en Leipzig. Si podemos creer a Christian Felix Weisse, Goethe escapó, «por pura casualidad», de una de aquellas invectivas críticas de Lessing.¹⁵

Cuando Jacobi llega a Wolfenbüttel, el 5 de julio de 1780, se ponen a hablar, ya el mismo día de la llegada, «de lo que son personas morales e inmorales, ateos, deístas y cristianos». A la mañana siguiente, Lessing hace una visita a Jacobi en su habitación y, dado que éste no ha acabado aún con la correspondencia, le muestra al visitante alguna de las cosas que llevaba en su cartera, para que se entretenga mientras tanto. Al parecer, no estaba, entre ello, lo más interesante, pues, cuando se lo devuelve, Lessing le pregunta si no tiene alguna otra cosa pa-

12. *Ibid.*, vol. IX, pág. 862.

13. *Ibid.*, vol. VIII, pág. 616.

14. Goethe a Charlotte von Stein, 20 de febrero de 1781, en *Werke, op. cit.*, vol. XVIII, pág. 570.

15. *Lessing im Gespräch*, edición a cargo de R. Daunicht, págs. 345 y sigs.

ra leer. Como Jacobi se dispone ya a poner el sello a sus cartas, el tiempo no alcanza sino para la lectura de un poema, y este poema resulta ser la oda *Prometeo*, de Goethe, que pone en sus manos, no sin hacerle una observación en tono desafiante: «Usted, que ha dado más de un escándalo, ahora puede recibir también uno». Había, por parte de Jacobi, una vacilación que podemos dar por no inventada y luego una cautelosa propuesta de confidencialidad, como si revelase algo no permitido. Cuando Lessing hubo leído el poema, añadió que en absoluto le había escandalizado, pues aquello «lo sabía él desde hacía ya mucho tiempo de primera mano». Parece que Jacobi no entendió bien esta formulación y pensó que Lessing conocía ya el poema. En realidad, no lo había leído nunca antes, y con la expresión *de primera mano* se refería a otra cosa totalmente distinta: «El punto de vista a partir del cual ha surgido el poema es mi propio punto de vista [...] Las concepciones ortodoxas de la divinidad no son ya para mí; no pueden gustarme». Esto sirve de transición hacia la confesión de una heterodoxia radical que, ciertamente, no está expresada de forma dogmática en el poema de Goethe, pero toda su intención y sentimiento lo está diciendo. «Hacia ahí va también este poema; y he de confesar que me gusta mucho.» Jacobi es quien primero saca a relucir el nombre de Spinoza, suponiendo que Lessing coincide con él. «¡Una mala salvación la que encontramos al amparo de este nombre!», es su comentario.

La conversación se interrumpe; pero Lessing, que se ha percatado del susto recibido por su huésped, vuelve, a la mañana siguiente, espontáneamente, al mismo tema. Jacobi agrava más la situación, al confesar que él había venido a visitarle precisamente para recabar de él «ayuda contra Spinoza». Y entonces fue Lessing el que tuvo que sorprenderse, «y puede que yo enrojeciera o palideciese, pues me sentía confuso. Lo que se dice asustado yo no estaba. La verdad es que —le apunté— lo último que hubiese sospechado encontrar en usted era un spinoziano o un panteísta». Lessing no se quedó de brazos cruzados, y salió con una frase de la que Jacobi enseguida se apropiaría, si bien invirtiendo la dirección de sus consecuencias: «No hay otra filosofía que la de Spinoza». Pues eso es justamente lo que él mismo le echará en cara al idealismo: ser una secuela, desarrollada, de toda la filosofía y, por tanto, necesaria e inevitablemente, un spinozismo.

Es a partir de esta declaración de Lessing como se ha de entender también que Jacobi, en la primera edición de su «Sobre la doctrina de Spinoza», en *Cartas a Mendelssohn*, *David Hume*, *carta a Fichte*, le pueda reprochar incluso a Kant —tan concienzudamente preocupado por

evitar las consecuencias spinozianas—que la Estética transcendental de su *Crítica de la razón pura* estaba escrita «con un espíritu totalmente spinoziano», afirmación que revoca en la segunda edición de la obra, aunque sólo de palabra: «A un buen entendedor no se le necesita decir que con ello no acusamos a la filosofía kantiana de spinozismo». Jacobi se había percatado entretanto de lo que podía desencadenar una expresión así, que denunciaba la amalgama de ateísmo y devoción por la Naturaleza que constituía la subestructura de la Ilustración. Con todo, él quería exculpar a la *Crítica de la razón pura* de la acusación de spinozismo sólo en cuanto a su intencionalidad, no por sus implicaciones. Que él no había retirado nada de lo dicho respecto a Kant se deduce aún de una carta fechada en 1797, donde, ante la objeción de que, en su libro sobre Spinoza, habría «inventado por su cuenta» lo que es el sistema idealista, supo sólo responder que eso estaría justificado si él «hubiera mostrado que la filosofía kantiana, para continuar siendo consecuente consigo misma, tenía que correr hacia esa meta». Él se limitó a dejarse, «tranquilamente, alabar» por los defensores de esta consecuencia y no dió nada más.

El uso que Jacobi iba a hacer del lema del «spinozismo» en relación con Kant da, de momento, la impresión de que se está jugando de la forma más frívola con un vocablo peligroso, lo cual daría vía libre a la escéptica sospecha de que Jacobi —como él mismo admitió al comienzo de la conversación— había puesto en boca de Lessing, al menos, el sentido unívoco de su confesión respecto a Spinoza. En contra de esa sospecha estaría la frase nuclear de todas las declaraciones atribuidas por Jacobi a Lessing, a saber, que «no hay otra filosofía que la de Spinoza», que toda filosofía genuina desemboca en spinozismo. Esto lo documentaría después Jacobi en su *Spinoza* trazando una línea que parte desde Giordano Bruno: el panteísmo es la consecuencia inevitable de vincular el concepto de creación con el atributo de la infinitud. Una vez establecida tal conexión, ya no hay forma de parar. Luego seguirá siendo completamente indiferente si el principio creativo se ha transformado en el yo absoluto o si permanece implícito en el concepto de creación de una naturaleza infinita. En esta conversación con Lessing, Jacobi no sólo habría sido hecho partícipe de una intimidad sensacional, sino que también habría adquirido, junto a él, un criterio para la valoración de toda clase de filosofía y, con ello, un instrumento para su propio desafío al idealismo, que él solo no hubiera podido, al menos con tanta eficacia, encerrar en una consigna parecida.

Considerándolo así, tenía razón Goethe al hablar —en el libro XV de su *Poesía y verdad*, cuando describe el surgimiento y las conse-

cuencias de su *Prometeo*— de que éste había servido de «material explosivo», «que sacó a la luz y dio voz a las relaciones más secretas de hombres ilustres: relaciones que, inconscientes para ellos mismos, seguían dormitando en el seno de una sociedad, por lo demás, sumamente ilustrada». Y Goethe añade la consecuencia más dolorosa de esta explosión para todos los que habían participado, de una manera u otra, en ella: «La grieta que se abrió fue tan potente que en ella perdimos, por una serie de coincidencias casuales, a Mendelssohn, uno de nuestros mejores hombres».

Hemos de preguntarnos si Goethe no demonizó, retrospectivamente, aquella escena de Wolfenbüttel, a fin de dar a su *Prometeo*, la oda que había olvidado, un significado —que hizo época— de final de la Ilustración. Es poco probable que hubiera hecho tal cosa, si nos atenemos a lo escrito por Elise Reimarus ya el 24 de octubre de 1785, al recibir el *Spinoza* de Jacobi: «Por mucho que sea un prejuicio lo que a mí me guiaba, lo cierto es que me ha asustado ver a nuestro Lessing exhibido tan desnudo a los ojos de un mundo que ni le entiende ni le puede juzgar ni merece verlo sin velo».¹⁶ Lo que Jacobi había revelado no era sino «el transcurso, detallado, de una conversación familiar, de una de aquellas charlas jocosas que sólo nos permitimos hacer con los íntimos de nuestra alma y de nuestra cabeza y que, fuera de ese estrecho círculo, quedan transformadas rápidamente en blasfemias». No habría podido recibir la obra de Jacobi con toda la cordialidad que merecía, cosa que ella sólo podría hacer si antes se la convencía «de que las consecuencias de todo esto no serán tan desastrosas como presiento». Elise Reimarus no excluye, de forma explícita, «el poema», cuando habla —siguiendo, probablemente, el modelo del *Schutzschrift* de su padre— de lo que debería haber sido accesible «única y definitivamente a los amigos más íntimos de Lessing o a las cabezas más robustas del país». Cuando tiene la representación de cómo, en esta «competición en torno a la verdad», los investigadores de la verdad y los amigos de Lessing pueden enredarse en una «lucha privada» en la que «sólo saldrán vencedores los enemigos de Lessing y de la verdad», no puede evitar caer en una melancólica inquietud: «¡Oh, querido Jacobi, tiemblo ante este pensamiento! ¡No deje nunca, nunca, que esto suceda!».

Elise, la amiga de Lessing, la administradora de la más grande herencia de la Ilustración alemana, había diagnosticado el ocaso de la Ilustración no sólo como consecuencia de la indiscreción de Jacobi.

16. Aus F. H. Jacobis Nachlass, op. cit., vol. I, págs. 66 y sigs.

Estando todavía vivo Lessing, Elise le había hecho llegar, siempre que pudo —como se lo escribe, pocos días después de su muerte, al jurista de Copenhague August Hennings—, el veredicto de su diagnóstico sobre el destino de la razón en el siglo: «¡Seguirá dominando la oscuridad!». ¹⁷ Esta expresión de terrible resignación asoma también en la carta de contestación al envío del *Spinoza* de Jacobi. No se habla de una intervención exterior en la tarea de realización de la razón o del retorno de poderes oscuros, ni tampoco de una conjuración romántica, sino que se trata de la enseñanza surgida, por sí misma, de aquel suceso de Wolfenbüttel: la razón, al realizarse, va a desembocar en un absolutismo de la identidad que hace que no se puedan distinguir todos los otros absolutismos.

Decir que el poema *Prometeo* de Goethe constituye, después de un decenio de olvido, el eslabón de unión entre la rebeldía contra los dioses del Sturm und Drang y la identidad transcendental con lo divino en el Romanticismo no es la constatación de una causalidad histórica. No es que esto lo produzca el propio poema, sino que lo saca a la luz, es el desencadenante de la confesión de un balance vital. Debemos fijarnos más en cómo Goethe describe el efecto de su poema. En *Poesía y verdad* presupone el hecho que subyace a su inclusión —hecha por él mismo en la última edición de sus Obras en 1830— en el fragmento del drama al que ya nos hemos referido: el poema habría estado destinado a ser un monólogo en el plan de este drama. Pero esto no puede ser cierto, por el simple hecho de que, entre ambas versiones, hay una igualdad de texto de apenas cuatro líneas. De hecho, las cosas habían ocurrido a la inversa: fue el fragmento de drama el que se incorporó la oda medio año después de su surgimiento. Pero esta integración *a posteriori* proporcionó al primer complejo compuesto en torno a Prometeo el carácter unitario de una concepción que habría tenido lugar en el mismo momento, algo que resultó satisfactorio a la propia comprensión de Goethe sobre la historia de su vida. Así el poema podía representar aquella toma de medidas, para sí mismo, del «viejo traje de titán», cuyo corte quedó expresado en la fórmula de que él había «empezado a escribir, sin pensarlo más,

17. *Lessing im Gespräch*, op. cit., pág. 543. Ya en 1859, Dilthey, en un ensayo sobre Schleiermacher, veía en la disputa en torno a la última verdad de Lessing el «punto de partida de un potente movimiento filosófico», jugando, una vez más, con la metáfora de la luz de la ilustración: «En medio del claro día del racionalismo crítico empezó a extenderse la sombra de Spinoza, el gran panteísta [...]» (Dilthey, *Gesammelte Schriften*, vol. XV, págs. 22 y sigs.).

una pieza teatral». En la perspectiva del poeta respecto al efecto de su obra le es importante remarcar que él había experimentado ese efecto con la rotunda evidencia de «una sola» concepción. La recepción del mito se da, a sí misma, rasgos míticos: una agrupación de distintos orígenes en un proceso así no estaría en consonancia con lo que había tenido, para la autoconciencia del poeta, el carácter de un momento puro de inspiración.

Aquella «rara composición» sobre una comprensión prometeica de sí mismo —presentada por Goethe como un monólogo de su drama— ha cobrado, según su mirada retrospectiva, «importancia en la literatura alemana porque fue la ocasión para que Lessing se manifestase, en puntos fundamentales del pensamiento y del sentimiento, contra Jacobi». Goethe no dice en qué momento se pudo producir esa «ocasión». La metáfora de la «mecha de una explosión» es un indicio de que, si bien se trata de algo más que de una mera chispa de encendido, es menos que una carga explosiva. Parece que la expresión ha sido elegida no sin cuidado, para encontrar un enunciado medio y un poco vago, que distinga entre la sustancia de la discusión surgida en torno al legado de Lessing y su mero desencadenamiento. ¿Por qué, entonces, la violencia metafórica de la «explosión»? Porque allí había algo que dejar al descubierto.

Goethe caracteriza lo que había sido sacado a la luz con una formulación pretenciosa: «Las relaciones más secretas de hombres ilustres». Ahora bien, por mucho que en todas las épocas pueda haber hombres ilustres que tengan relaciones secretas, del tipo que sean, éstas a las que el poema *puso voz* tenían la particularidad de seguir siendo *inconscientes para ellos mismos*. Pero aún hay más: la última y decisiva agudización que debía dar al acontecimiento su carácter explosivo fue el hecho de que aquellas relaciones ocultas a la conciencia estuvieran «dormitando en el seno de una sociedad, por lo demás, sumamente ilustrada». En una sociedad, por tanto, en la que el proceso racional había sido considerado ya como exitoso y, además, entre aquellos mismos que habían iniciado e impulsado tal proceso. En lo que Goethe pone, aquí, metafóricamente, el dedo en la llaga es en su experimentación —emprendida por él a regañadientes y dando visibles muestras de estremecimiento— del fracaso de la Ilustración. Con palabras que no hacen una referencia expresa a los comienzos del Romanticismo describe él el efecto de su poema mítico como la aparición de un trasfondo desconocido a la racionalidad del siglo y a los propósitos de sus más destacados representantes y con lo que ellos no contaban. A un acontecimiento así viene ahora, retrospecti-

vamente, asociado lo que él entretanto ha identificado como el mito central de su propia forma de existencia.

De ahí que no nos resulte indiferente que Goethe apenas vacile en dar aún al poema una participación en el fin trágico de la disputa que había generado un rumor: «La grieta era tan potente que en ella perdimos, por una serie de coincidencias casuales, a Mendelssohn, uno de nuestros mejores hombres». Con un grosero distanciamiento, Heinrich Heine lo da por hecho: «[...] Y, en esta ocasión, cogió un berrinche de muerte». Que una exageración así no le era tampoco completamente extraña a Goethe lo revela el comentario hecho a Knebel, mucho más tarde, con motivo de la muerte de Stolberg, el 29 de diciembre de 1819, de que éste, a causa de la invectiva de Voss contra él, debió «sentir un dolor de muerte». Esto forma parte, evidentemente, de un lenguaje figurado fundamental, que atribuye a las manifestaciones espirituales los efectos más extremados, donde la muerte ya no testimonia la verdad, sino los efectos de una acción de índole intelectual.

¿De dónde proviene ese dictamen de que la muerte de Mendelssohn tenía algo que ver con la controversia sobre la última verdad de Lessing? Fue el autor ilustrado Johann Jakob Engel quien, en el prólogo a la edición póstuma del último escrito polémico de Mendelssohn, había hecho la categórica constatación: «El próximo empujón hacia esa muerte tan justa y universalmente llorada lo dio precisamente lo mismo que había empujado también a componer este escrito».¹⁸

Aquí entraban en juego una serie de factores constitutivos de una forma enfática de decir las cosas. Del informe del médico Markus Herz, discípulo de Kant, dado a la imprenta por Engel, no obtenemos otro resultado que una muy indirecta y vaga relación causal entre la muerte y la disputa con Jacobi: el enfermo le había dicho que se había resfriado al llevar al editor Voss el escrito contra Jacobi. El médico concluye con la siguiente constatación: «Su muerte fue tan rara y tan natural como la propia de un ataque de apoplejía producido por su debilidad». Esto era accesible, ya en 1786, a quien pudiera tener algún interés por dicha discusión. Pero ¿hubiera habido una forma más patente de captar la aún no definida significación de aquello que en tan pocos meses se había convertido en potencial de nuevos desarrollos, que admitiendo la coincidencia de los acontecimientos que ponían ante los ojos del observador a su víctima?

18. *An die Freunde Lessings*, Berlín, 1786, en Heinrich Scholz (comp.), *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn*, Berlín, 1916, pág. 285.

Es indudable que la propia víctima era la que menos entendía cómo todo aquello podría cobrar la intensidad de una «explosión». De lo contrario, no se habría atrevido —como una salida salvadora del legado de Lessing— a negar tan a la ligera la seriedad de la escena de Wolfenbüttel. Él daba por supuesto que Jacobi se había dejado engañar por una «serie de ocurrencias humorísticas con las que, continuamente, nuestro Lessing le entretenía a uno y de las cuales es difícil afirmar si eran una bufonada o filosofía. Tenía la costumbre de emparejar, según el humor del momento, las ideas más disparatadas, a fin de comprobar qué clase de criaturas parían [...]. Pero la mayor parte de ellas no eran sino simples y curiosas extravagancias, que junto a una taza de café resultaban bastante divertidas».¹⁹

No fue únicamente la apología de Mendelssohn la que presentaba a Jacobi dejándose engañar por una «bufonada» de Lessing. Otros contemporáneos, igualmente agudos, tuvieron, desde una mayor distancia, por «preparada» la escena de Wolfenbüttel. Así pensaban, por ejemplo, dos acreditados ilustrados de Gotinga, Abraham Gotthelf Kästner y Friedrich Nicolai: «Alguien debería decir, con habilidad, a Jacobi que Lessing le tenía en una alta consideración. Todos los que conocieron a Lessing podrán certificarlo».²⁰ De hecho, la *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, de Nicolai, llenó casi setenta páginas para tratar el asunto, expresando sus dudas sobre la lógica de la conversación referida por Jacobi y, por cierto, en lo concerniente al papel que en ella podría haber representado el poema *Prometeo*: «Hemos de confesar que pasar del poema al spinozismo nos parece algo tan precipitado que casi podría decirse que Lessing hubiera provocado a propósito esa ocasión para hacer una confesión de fe filosófica».²¹ Otra solución del enigma de Wolfenbüttel la había preparado ya, sin saberlo, en 1783 Friedrich Leopold Stolberg, en un poema satírico titulado *Die Dichterlinge*, uniendo la tendencia a dormirse que tenía Lessing en sus últimos años a la visita de un joven poeta, en el curso de la cual Lessing, al despertarse súbitamente, reaccionó con un falso aplauso ante el poema que acababa de ser leído mientras él dormitaba.²² Es

19. *Erinnerungen an Herrn Jacobi*, apéndice a la carta de Mendelssohn a Jacobi, de fecha 1 de agosto de 1784, en Scholz, *op. cit.*, págs. 117 y sigs.

20. Kästner a Nicolai, 22 de octubre de 1786, en A. G. Kästner, *Briefe aus sechs Jahrzehnten*, Berlín, 1912, págs. 154 y sigs.

21. *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, LXVIII (1786), Segunda Parte; véase Scholz, *op. cit.*, pág. LXXXII.

22. Stolberg, *Die Dichterlinge*, poema incluido en *Deutsches Museum*, Leipzig, 1783, Parte Tercera, pág. 195 (véase *Lessing im Gespräch*, *op. cit.*, pág. 542).

verdad que Stolberg no sabía aún nada del *Prometeo*, pero era inevitable que el relato de Jacobi hiciera pensar en las líneas de Stolberg: «Un joven vino a ver a Lessing y sus versos / le leía, y él se quedó dormido [...]». Esto tiene también alguna conexión con el desafío que, finalmente, había hecho que Jacobi se viese obligado a sacar a luz todo lo que pudiera aportar para acreditar su relato.

Yo no puedo estar de acuerdo con el historiador de la disputa del panteísmo, Heinrich Scholz, cuando ve en Mendelssohn el «intérprete más experto» de aquel diálogo entre Lessing y Jacobi. Mendelssohn conocía, ciertamente, la afición que Lessing tenía por los experimentos dialécticos, pero se equivocó por completo al valorar el posible efecto del *Prometeo* sobre su amigo. El presupuesto en que se basaba —«el que encontrase agrado en versos malos, cosa tan poco natural tratándose de un Lessing»— no era serio atribuírselo a éste. Y la no credibilidad en lo estético descubriría, a su entender, la no credibilidad tampoco en el plano de las ideas: «¿Podía Lessing olvidarse hasta tal punto de sí mismo en un desahogo así, noble y amistoso, de su corazón? Y luego está lo de su juicio sobre el poema *Prometeo*, que Jacobi puso en sus manos, que él se lo daría a leer, sin lugar a dudas, no por su calidad, sino a causa de su contenido aventurero, y que Lessing habría encontrado tan bueno. ¡Pobre juez de lo que es el arte, qué bajo tendrías que haber caído tú para encontrar buena de verdad una cosa tan pobre!»,²³

No falta mucho para que se burle hasta de la forma delicada con que Jacobi trata al poema de Goethe, poema que aquél había añadido, en dos hojas sueltas, sin paginación, a su libro sobre Spinoza, y justificaba, en una nota, este procedimiento haciendo referencia al craso ateísmo de Hume, Diderot, Holbach o de las traducciones de Luciano. Sólo la circunstancia de que el poema era «aquí casi inevitable como prueba» le había hecho dejar de lado sus escrúpulos, a la hora de sacarlo, del olvido, a la luz pública. Hubiera sido un proceder realmente infame limitarse a decir que el poema era tanto digno del olvido como sospechoso en vez de «incluirlo, sin más, de la forma más inocente» como un apéndice al texto. Pero en lugar de hacer simplemente esto, no pudo por menos de hacer aún una demostración de cautela, como si se tratase de un objeto conspirativo, añadiendo al libro, en una hoja especial intercalada con el título de «¡Aviso!», lo siguiente: el poema *Prometeo* ha sido impreso por separado «a fin de

que quien prefiera no tenerlo en su ejemplar no necesite conservarlo dentro». Y había otra consideración que le hizo tirar por esa vía: «No sería totalmente imposible que en algún lugar mi escrito fuera confiscado a causa del *Prometeo*. Espero que, en tal caso, la censura se dé por satisfecha con eliminar sólo esta hoja especial, objeto de la condena». Ahora Jacobi había comprendido las posibilidades que encerraba aquel «papel de especulaciones». Y disfrutaba con ello.

Esto dio pie al suave Mendelssohn para, a su vez, atacar: «El señor Jacobi ha tenido escrúpulos de publicar estos versos sin proporcionar, simultáneamente, algún medio de defensa, incluyendo, por ello, una hojuela inocente que los lectores de conciencia delicada pueden pegar en el lugar de esos versos tentadores. Para mi gusto, Lessing habría tenido que sentir como más nocivo el aviso que el propio veneno. Quien, por unos versos malos, puede perder su religión seguramente tiene poco que perder». Mendelssohn no calculó, pues, el riesgo que suponía esa mezcla de filosofía de la estética y de la religión porque dio por sentado que Lessing había encontrado mala la oda y que, por eso, sólo había podido hablar de ella en tono irónico. Si era imposible que versos malos pudieran ser peligrosos para la religión, un error sobre la calidad de los mismos o sobre el gusto de Lessing tenía que volverse, inevitablemente, contra una argumentación de este tipo.

De manera que en su contraataque —en el opúsculo *Wider Mendelssohns Beschuldigungen*— Jacobi confirma, de forma taxativa, como verdadero que a Lessing «le habían gustado esos malos versos», cosa, probablemente, lamentable desde un punto de vista estético. En un lenguaje parecido al de un testigo que declara ante el tribunal escribe Jacobi: «Lo declaro: Lessing no sólo encontró buenos esos malos versos que tanto han dado que pensar, sino que me los volvió a pedir más de una vez, diciendo de ellos que constituían todo un poema, y los alababa y hasta admiraba». Jacobi da un paso más, sin miedo al veredicto de Mendelssohn, y señala que la postura estética de Lessing respecto a la oda *Prometeo* tenía prioridad sobre la cuestión del spinozismo presuntamente encontrado en la misma. En su última despedida, en Halberstadt, a mediados de agosto de 1780, Lessing había vuelto a referirse, una vez más, a la oda de Goethe: «[...] Durante el desayuno, cuando hablábamos de versos que no fueran malos, Lessing me pidió otra vez el *Prometeo*, no cansándose de alabar y admirar en él, por su forma y contenido, el genuino espíritu vivo de la Antigüedad».²⁴

24. F. H. Jacobi, *Werke*, edición a cargo de F. Roth y F. Köppen, vol. IV/2, pág. 215.

Esta última revelación sobre el *Prometeo* nos da la clave, hasta ahora inadvertida, de lo que pudo querer decir Lessing en su primer encuentro con la frase de que él «lo sabía desde hacía ya mucho tiempo, de primera mano». Esa observación Jacobi la pone en relación con Spinoza. El malentendido sigue siendo decisivo para la marcha de la conversación; pero la última de las manifestaciones de Lessing deja fuera de toda duda que él tiene que haberse referido a la auténtica fuente antigua de la historia de *Prometeo*, esto es, a la tragedia de Esquilo. Por tanto, no nota o no se fija en el revestimiento de la autoconciencia del *Sturm und Drang* con el «viejo traje de titán», sino en el sentir fundamental de la tragedia. Mientras que Jacobi nombra la palabra «Spinoza» como clave en la conversación, lo que aquí se dice no está, para la tradición filosófica, completamente fuera de aquella primera asociación, pues la negación de la providencia divina respecto al hombre ha sido considerada, desde hace mucho, el último punto en común entre el politeísmo y el panteísmo, el epicureísmo y el spinozismo. Y en un conglomerado así entra también la oda de Goethe. La despreocupación de Dios por el ser humano es la premisa de la autopotenciación y autoconfirmación del poeta creador. Por tanto, si bien el nombre de Spinoza podía ser clave aquí, no lo es, necesariamente, para interpretar el contenido del poema.

Finalmente, se añadió otro factor que pudo hacer creer a Jacobi en lo certero de su interpretación: por la época en que surgió el *Prometeo* había compartido con Goethe una experiencia de confesión parangonable con ésta y, por cierto, en los primeros momentos de su amistad. Jacobi le escribiría sobre ello a Goethe mucho tiempo después, seguramente no sin estar preparado a ser contradicho, cuando esperaba la aparición de la Tercera Parte de *Poesía y verdad*, aguardando su inclusión en la misma: «Espero que no te olvides, en esta época, de la casa de Jabach, del castillo de Bensberg y del pabellón donde tú me hablaste, de una forma tan inolvidable, de Spinoza [...] ¡Qué horas! ¡Qué días! A media noche, en la oscuridad, todavía venías a verme. Surgió en mí como un alma nueva. A partir de ese momento, ya no pude dejarte jamás».²⁵ Ahí tenemos la escena prototípica de esa otra en la que se encuentra con Lessing, siendo, al mismo tiempo, indicadora de su atribución hermenéutica del *Prometeo* a un espíritu spinoziano: un Spinoza mencionado en un cenador rodeado de jaz-

25. Jacobi a Goethe, 28 de diciembre de 1812, en *Briefe an Goethe*, op. cit., vol. II, págs. 131 y sig.

mines, probablemente no como un desahogo íntimo del poeta, pero sí con un tono confidencial y entusiasta.

Jacobi había creído que una amistad comenzada así tendría que completarse, una vez reparado el incidente de Ettersburg, con una comunidad de convicciones y pensamientos, mientras que Goethe excluía, fríamente, tal posibilidad: «[...] Nos queríamos el uno al otro sin entendernos. Yo ya no comprendía el lenguaje de su filosofía [...] Nunca nos cruzamos una palabra amable sobre nuestros trabajos posteriores». ²⁶ Jacobi quería forzar algo que le era categóricamente negado. Eso le llevó a hacer una cosa que puede ser incluida en la categoría de lo mágica: trataba de repetir aquella confidencial escena primitiva con Goethe entre los jazmines del cenador, que había ya «aplicado» al encuentro con Lessing.

Varnhagen von Ense nos informa de que Jacobi había visitado a Goethe en 1805, al pasar por Weimar, y conversado con él, con la vieja confianza, sobre muchos temas. «Pero cuando quedaron solos, Jacobi salió con una petición confidencial: quería que Goethe le confesara a solas, con toda la franqueza y verdad, qué es lo que había buscado, propiamente, con su Eugenie (en su obra *Natürlichen Tochter* [*La bastarda*]). Para Goethe fue, según me dijo más tarde, como si le echaran encima un cubo de agua fría; de repente, vio que entre los dos se abría una grieta que nunca podría ser cerrada, un abismo de malentendidos eternos, y allí seguía estando aquella petición, tan tonta y estúpida. Sin embargo, se controló, y para despachar al amigo y acabar la velada de una forma pasable, se limitó a contestarle, amablemente: "¡Querido Jacobi, dejemos esto! Nos llevaría hoy demasiado lejos"». ²⁷ Tenemos ante nosotros, pues, tres situaciones de algún modo parangonables, en donde resulta imposible no reconocer la necesidad que siente Jacobi de recibir una confesión confidencial, una revelación personal. Era un hombre que sabía poner el dedo en la llaga. ¿Cómo fue capaz de pensar que a Goethe le afectaba de un modo tan incomprensible cualquier pregunta por la Eugenie de *La bastarda*? Si bien el propio Goethe había hecho que en ese drama sonasen, a la vez, tantas «cosas enigmáticas y secretas, algo tan inefable» y de ningún otro de sus personajes

26. *Biographische Einzelheiten*, en *Werke*, op. cit., vol. XII, pág. 634 (trad. cast.: *Particularidades autobiográficas*, en *Obras completas*, op. cit., vol. III). Con todo, Goethe pudo escribir a Auguste, sobrina de Jacobi, en 1824: «En torno a su nombre [...] se agrupan los más hermosos e importantes recuerdos de mi vida [...]» (*ibid.*, vol. XXI, pág. 593).

27. Goethe, *ibid.*, vol. XXII, pág. 376.

hablaba, como aquí, en los términos de «mi querida» Eugenie.²⁸ ¿No hemos de suponer que él, con sus maneras de hombre de mundo, quería conservar su secreto porque se acordaba del proceder de Jacobi con Lessing?

Cuando en 1820 Goethe se puso a escribir unas notas autobiográficas sobre las desavenencias entre Voss y Stolberg, que habían sido amigos desde la juventud, se le reveló el tipo de relación que él mismo mantenía con Jacobi. Voss se había tomado a mal que Stolberg le ocultase sus verdaderas convicciones, su intención de convertirse. Goethe, sin embargo, opinaba que se trataba de ocultar algo que no tenía por qué ser revelado y que, de todos modos, cuando se hizo público, las personas más inteligentes y equilibradas quedaron desoladas con la noticia. Mientras lo escribía tomó conciencia de la indiscreción de Jacobi. «Sólo necesitamos recordar la desafortunada revelación hecha por Jacobi de los secretos sentimientos spinozianos de Lessing, a consecuencia de la cual Mendelssohn se buscó, literalmente, su muerte.» Ahora afirmaba esto más expresamente que en *Poesía y verdad*. Nos muestra, una vez más, lo convencido que estaba Goethe de la verdad del desenmascaramiento spinoziano de Lessing y de todo lo relatado por Jacobi al respecto. «Qué duro fue para los amigos berlineses, que se creían tan íntimamente fusionados con Lessing, tener que enterarse de repente que les había ocultado, durante toda su vida, esa contradicción que llevaba dentro.»²⁹

¿Significa el rechazo de la impertinencia de Jacobi que Goethe, al fin y al cabo, veía detrás de la autorrevelación de Lessing, más que a su *Prometeo*, al visitante de Wolfenbüttel? Esto no casa con la alta valoración que Lessing hizo de su poema. Que él mismo hubiera olvidado su oda suena a un arreglo posterior sumamente improbable. Él tenía la extraordinaria capacidad de poder citar, hasta medio siglo después, poemas, propios o extraños, que había escrito o leído una sola vez.³⁰ El hecho de que a partir de 1790 incluyera esta oda en las distintas ediciones de sus obras nos atestigua que en él se había operado un cambio; al dar por buena, *a posteriori*, aquella iniciativa de Jacobi —el cual, no obstante, no había revelado el nombre de Goethe—, se vio confrontado con algo inevitable. Cuando salió de nuevo a la luz pública una copia

28. Heinrich Meyer, *Goethe. Das Leben im Werk*, Stuttgart, 1967, pág. 531.

29. «Voss und Stolberg», en *Werke*, op. cit., vol. XII, pág. 647. «Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?», de Johann Heinrich Voss, apareció en 1819 en el Cuaderno n° 3 del *Sophronizon*.

30. H. Meyer, *ibid.*, pág. 175.

de aquel fragmento de drama incluido en la obra póstuma de Lenz, le escribió, con un tono de advertencia, a Zelter —en el que parece suponer que no tenía ningún recuerdo del fin de Mendelssohn, aunque su vida hubiera transcurrido toda ella en Berlín—: «Resulta bastante extraño que aquel *Prometeo*, abandonado y olvidado por mí mismo, vuelva a salir, justamente, ahora. El conocido monólogo, incluido entre mis poesías, debería iniciar el tercer acto del drama. Probablemente apenas recordarás ya que el bueno de Mendelssohn murió de las consecuencias de una publicación apresurada del mismo, pues, de suyo, el manuscrito no admite tanta publicidad como para aparecer impreso».³¹ Por consiguiente, el mismo año 1820 volvió a juntar su primer *Prometeo* y—con motivo del asunto Voss-Stolberg— la asociación con la autorrevelación de Lessing contada por Jacobi.

El temor que Goethe vincula ahora con la publicación de su obra juvenil no tiene ya nada que ver, por su contenido, con aquello que, cuatro decenios antes, había mostrado sus efectos en Lessing. Las posibles explosiones son ya de otro tipo, quedando, únicamente, la «mecha del encendido». Goethe continúa diciendo al respecto en su carta a Zelter: «Esto le vendría muy bien, como evangelio, a nuestra juventud revolucionaria, y los altos comisarios de Berlín o Maguncia podrían mostrar un rostro severo y amenazante ante mi capricho juvenil». Sigue estando cercano el repertorio metafórico que él ya había elegido en *Poesía y verdad* para caracterizar los efectos de esta oda. Evidentemente se ha seguido desarrollando gracias a un conocimiento más íntimo del mitologema en tanto que el transporte del fuego robado por

31. A Zelter, 11 de mayo de 1820, en *Werke*, op. cit., vol. XXI, pág. 393. El primero que había dado la noticia de esta «confusa obra poética» fue el médico de Reval Bernhard Gottlob Wetterstrand, en junio de 1819; la carta llegó, a través de Thomas Johann Seebeck, miembro de la Berliner Akademie, a manos de Goethe, que, al principio, no hizo más que sospechar: «Sólo puede haber dos actos, el monólogo *Prometeo*, que, por indiscreción de Jacobi, ha hecho tanto ruido, tiene aquí, propiamente, su sitio, pero no puede figurar en el manuscrito encontrado entre los papeles de Lenz» (A Seebeck, 5 de junio de 1819, en *Werke*, op. cit., vol. XXI, pág. 336). Pero cuando vuelve a escribir a Seebeck tiene ya el fragmento en sus manos, pero sólo lo menciona, y totalmente de pasada, al final de la larga carta: «El *Prometeo* se comporta de una forma bastante extraña; apenas si me atrevo a hacerlo imprimir, ¡suena tan moderno y *sans-culotte*!» (A Seebeck, 30 de diciembre de 1819, en *Werke*, op. cit., vol. XXI, pág. 372). Cuando su secretario Kräuter reordena en 1822 los *Paralipomena* —con este nombre etiqueta Goethe sus escritos secretos— y confecciona un «repertorio del material clasificado por Goethe», bajo rúbricas como *Occasionis*, *Politica*, *Erotica*, *Priapeia*, *Invectiven*, *Moralia* está, entre otros, también *Prometheus* (dos veces) (*Weimarer Ausgabe*, III, Sección VIII, págs. 371 y sig.).

Prometeo en el hueco del tallo de un hinojo gigante puede ahora servir de ilustración al largo ocultamiento de esta sustancia peligrosa: «No obstante, lo curioso es que este fuego fantasmal siga ardiendo bajo su poética ceniza, hasta llegar a amenazar, al hacer presa en materiales realmente combustibles, con desatarse en llamas destructoras».

Pero lo que, ante todo, queda confirmado en esta última manifestación es la ausencia de cualquier asociación unívoca de la configuración mítica con una determinada dogmática. Su atractivo y su riesgo residen, precisamente, en la polivalencia de sus interpretaciones y respuestas, que no parecían ofrecer nada en concreto y sí pedirlo todo. El lema spinozismo había resultado tan poco adecuado para caracterizar lo prometeico como ahora el de la revolución, de la que podría haberse convertido en «evangelio».

La figura mítica muestra su evidencia en su propia repetición. Y la repetición está a medio camino entre el ritual y la parodia. De manera que el mayor satírico de los contemporáneos no pudo resistirse al placer de representar, una vez más, aquel amago de golpe propinado a Lessing por Jacobi. Lichtenberg —¿quién, si no?— escenificó en forma paródica el suceso de Wolfenbüttel. Y no es casual que echase mano de su antípoda, el autor de los *Physiognomischen Fragmente*, representante no sólo de todo aquello que para él era lo más repulsivo, sino también un ejemplo extremo de lo contrario de la Ilustración. Acerca de la dudosa actividad y los efectos de Johann Kaspar Lavater nos informa, y, por cierto, no benévola,mente, Karl August Böttiger, director del Gymnasium de Weimar, un personaje que no es del gusto de los veneradores de Goethe: «En el período de los genios, todo aquel que no quería pisotear el orden y la decencia era considerado filisteo. Se hacía la silueta de todo y se lo sometía al juicio de Lavater, que sacó de ello las sentencias más desvergonzadas y mandó a los mejores hombres con los ladrones del calvario. Lavater ejerció una variada influencia sobre este *Genieperiode*».³² Éste es el hombre cuya visita recibe Lichtenberg, contra toda probabilidad y conveniencia, en 1786, como él mismo informa, en carta del 3 de julio, al secretario del Ministerio de la Guerra de Hannover, Johann Daniel Ramberg.

32. *Literarische Zustände und Zeitgenossen in Schilderungen aus K. A. Böttigers handschriftlichem Nachlass*, ed. de K. W. Böttiger, Leipzig, 1838 (reimpreso en Fráncfort, 1972), vol. I, págs. 51 y sigs. Sobre lo que sigue a continuación, véase la carta de Lichtenberg a Ramberg, en *Schriften und Briefe*, edición a cargo de W. Promies, vol. IV, págs. 678-680.

Si en los *Physiognomischen Fragmente* tomaba cuerpo todo lo que le era aborrecible a Lichtenberg tanto más nos sorprende que éste pueda decir de Lavater «No tendría palabras para describir lo bueno que es este hombre». Quería hacerlo todo con honradez y, cuando engañaba, no era sino «un engañador engañado». Acabó rogando la mayor discreción al destinatario de su informe, pues él sabía muy bien que de algo así «se hace con frecuencia el uso más nocivo». Si bien esto es una alusión a las consecuencias de la escena de Wolfenbüttel, los papeles habían sido cambiados, procurando aquí el propio «confesor» la difusión adecuada de su «revelación».

Lichtenberg lleva enseguida la conversación con Lavater al tema de Mendelssohn, Lessing y Jacobi, así como al spinozismo. Se trata, ciertamente, de una abierta provocación. Claro que él no confiesa, como Lessing, su propio y actual spinozismo, sino que se limita a proclamarlo como la forma futura del espíritu, como la última consecuencia de la investigación de la naturaleza en la que él mismo participa. El largo plazo de la perspectiva es pura ironía; se basaría en ese pensamiento fundamental de que, con el progreso de la física, el campo que quedaría libre para la suposición de fuerzas ocultas y sustancias espirituales sería cada vez más restringido: «El único fantasma que seguiríamos reconociendo sería el que trasgrea por nuestro cuerpo y desencadena efectos que nosotros explicaríamos con un fantasma, del mismo modo que el campesino los ruidos de su cámara; porque tanto él como nosotros desconocemos las causas». El dualismo de cuerpo y alma se basará únicamente en una falsa concepción de la materia, como si ésta fuera solamente una sustancia inerte. El proceso de la teoría volverá a enrollar, desde el lado de los cuerpos físicos, lo metafísicamente escindido y nos conducirá a un monismo sustancial. De resultas, la investigación de la naturaleza, «continuada aún durante milenios, llevará finalmente al spinozismo».

La provocación de Lichtenberg le resbala a Lavater, como la de Lessing le había resbalado a Jacobi. Lavater replica, con toda cordialidad, que lo que acaba de oír de Lichtenberg «también lo cree él». Lichtenberg confiesa a su visitante que no había esperado de él tanta imparcialidad. ¿Pero había entendido bien Lichtenberg a su huésped? ¿No cayó él mismo en la trampa de la ambigua aprobación del otro? El plazo señalado, de milenios, para aquel inevitable spinozismo, pudo haberle hecho más fácil a Lavater no tener que contradecirle. Es fácil admitir que, después de muchos milenios, se hundirá el mundo. Más cerca de los hechos, tal como acontecieron, podría estar la suposición de que la profecía de Lichtenberg le pareció a Lavater

el presagio de un infortunio completamente legitimado, que le esperaba, como su consecuencia interna, al trato que la Ilustración daba a la ciencia: la razón volvería a caer en el mito, cuya superación ella se atribuía.

Esta suposición cuadraría con la descripción de Lavater que, en una ocasión, le hizo Goethe a Charlotte von Stein: «Me da la impresión de un hombre que se pusiera a explicarme, largo y tendido, que la tierra no es una bola perfecta, sino achatada por los dos polos, demostrándomelo de la forma más concluyente y convenciéndome de que está en posesión de los conceptos más detallados y exactos de la astronomía y la estructura del cosmos. ¿Y qué diríamos de esta persona si, al final, añadiera: “Todavía he de referirme a la cuestión principal, a saber, que este mundo cuya constitución hemos expuesto con la mayor precisión descansa sobre las espaldas de una tortuga, pues de lo contrario caería en el abismo”?». ³³ Por la misma época en que Goethe hacía esta caracterización de Lavater ya se había quebrado su influencia sobre aquel movimiento de genios en Weimar.

También tiene lugar algún contacto, si bien breve e impersonal, entre Jacobi y Lichtenberg. De repente, se nos hace patente la situación de amenaza en que estaba la Ilustración, en la que la disputa en torno al spinozismo había dejado las marcas más incisivas. La parodia de aquella escena de Wolfenbüttel se veía bajo una nueva luz, al estar sujeta, también ella, al escepticismo con que Lichtenberg buscaba señales del éxito o fracaso de la razón. Parece como si quisiera hacer, tanto aquí como allá, un test de la estabilidad de los logros de la Ilustración.

A principios de 1793 hace su aparición un cometa extraordinario. Lichtenberg escribe a su hermano Friedrich August que le ha llamado la atención un pasaje de Tácito en que se dice que un cometa significa, para el sentir popular, un cambio del régimen político. Y dado que han coincidido una serie de acontecimientos políticos de estas características con la aparición del actual cometa, se daría por probado, para cualquier otra época, la validez de este signo. El cometa había aparecido cuando el proceso del rey francés se acercaba a su fin desapareció después de su decapitación: «¿Qué no se habría hecho con un fenómeno así en épocas anteriores?». Lichtenberg no da por sentada ni su propia inmunidad ante esas extrañas coincidencias de sucesos celestes y terrestres. Las enseñanzas que se le habían im-

33. Goethe a Charlotte von Stein, 6 de abril de 1782, en *Werke, op. cit.*, vol. XVIII, pág. 653.

partido, pero también la circunstancia de que él hubiera nacido precisamente en Darmstadt y no en Múnich o Paderborn, le dejaban insensible. Y como si éste fuera el test sumo de la Ilustración, menciona, como prueba, el mismísimo caso Jacobi. Confiesa que él mismo había llevado la cosa tan lejos que se puso a «leer, entusiasmado, los escritos del sabio de Pempelfort». Lichtenberg sacó la conclusión, no sólo para sí mismo, sino para toda su época, de que la no consideración de los presagios celestes —el cometa en el caso del rey francés, el eclipse solar en el del rey inglés— confirmaba los efectos que iba teniendo la filosofía: «Esto es, por cierto, muy hermoso, y una señal de que los papeles fiduciarios de los filósofos comienzan a estar en alza».³⁴ Como para Lessing más de un decenio antes, también para Lichtenberg es precisamente lo que no puede ser captado por Jacobi lo que se identifica con los éxitos evidentes de la filosofía, como aquella desaparición sin dejar huellas de la órbita del cometa en la conciencia del público.

Goethe, por volver de nuevo a él, dató el infortunio que se fue abatiendo sobre la Ilustración —y no únicamente a partir de su mirada retrospectiva de *Poesía y verdad*— en conexión con la discusión en torno al spinozismo. Meses antes de que recibiera el *Spinoza* de Jacobi, que incluía la copia de su oda, le había escrito, a principios de 1785, en un tono, al mismo tiempo, desafiante y angustiado: «Me estoy ejercitando en Spinoza, lo leo una y otra vez, aguardando ansiosamente cuándo acabará por fin la disputa montada sobre su cadáver [...]».³⁵ En otoño del mismo año volvería a escribir acerca de su propia involuación en el caso, intensificada con la reproducción de otro poema suyo en el libro de Jacobi: «Jacobi me ha jugado una mala pasada. En su conversación con Lessing sale a relucir el poema *Prometeo* y, ahora, cuando hace imprimir su propia doctrina de los dioses, pone delante otro poema mío —¡bendito sea!— para que todo el mundo vea que el *Prometeo* también me pertenece a mí».³⁶

Goethe ni siquiera cuestionaba el derecho de Jacobi a publicar, si se veía obligado a hacerlo, su *Prometeo*. Lo chocante para él fue la forma dudosa de que se había servido para publicarlo y notificar quién era el autor: «Lo mejor habría sido que te limitaras a imprimir el *Prometeo* sin acompañarlo de anotación alguna y sin esa hoja que

34. Lichtenberg a Friedrich Heinrich Jacobi, 6 de febrero de 1793, en *Schriften und Briefe*, op. cit., vol. IV, págs. 842 y sigs.

35. A Jacobi, 12 de enero de 1785, en *Werke*, op. cit., vol. XVIII, pág. 834.

36. A Charlotte von Stein, 11 de septiembre de 1785, *ibid.*, pág. 871.

parece incitar a una inquietante confiscación [...].³⁷ Y eso que, cuando escribía esto, Goethe aún no sabía que Jacobi había tomado sus precauciones por si ocurría lo peor. Había hecho añadir a su libro una página supletoria, numerada como 11/12, donde se describía, sin ambages, el peligro y, al mismo tiempo, se le conjuraba: «Este poema, que apunta, con las más duras expresiones, contra toda clase de Providencia, no podemos, por buenos motivos, transmitirlo aquí».³⁸

Esa concatenación de sucesos, con ese broche de medidas exageradas tomadas por Jacobi, cobra una cualidad mítica, donde todo no está solamente arreglado, sino vivido y visto al servicio de una determinada «significación». La acumulación de una serie de confirmaciones, reales o presuntas, da, retrospectivamente, un perfil, un contorno más duro a todo el asunto. Lo que más salta a la vista es algo que podríamos denominar una serie de desproporciones causales: lo que no sólo se ha de derivar de lo otro, sino que se ha de apartar de ello sólo puede ser considerado bajo la óptica del *principium rationis insufficientis*, válido en las conexiones entre efectos retóricos.³⁹ La generación de una «significación» como por encargo tampoco puede ser considerada recurriendo a un discurso de causas pequeñas y efectos grandes, pues las causas, son, en su género, «grandes», como aquí el *Prometeo*. La relación con las imágenes tiene sus propias reglas. Goethe hace saltar hasta incluirla en su propia óptica la mala jugada del otro. Al principio, casi deja que el otro le imponga de nuevo su propia obra titánica, que, si no olvidada, estaba, al menos, descolorida para después —como hacía siempre, por lo demás, con lo inevitable— asumirla como suya, aceptarla como algo que daba relieve a su propia autocomprensión, pues, en adelante, ya no podrá apartar jamás de sí a su *Prometeo*, por mucho malestar que le produzca, y no sólo esta vez, volver a reconocer aquel fruto de su elección temprana y no poder dejarlo como estaba, como si se tratara de algo que no debiera permanecer, llamado, como estaba, a ser una figura de triunfo y autoconfirmación.

37. A Jacobi, 26 de septiembre de 1785, *ibid.*, pág. 875.

38. H. Scholz, *Pantheismusstreit*, nota 12*.

39. H. Blumenberg, «Approccio antropologico all'attualità della retorica», en *Il Verri. Rivista di Letteratura*, 35/36, Milán, 1971, págs. 49-72.

CAPÍTULO II

UN CONFLICTO ENTRE DIOSSES

No se ha de hablar
con un vulcanista.

GOETHE a su hijo, 29 de julio de 1822

¿Cómo se pudo convertir, para la conciencia de Goethe, lo prometeico en una configuración central de la propia comprensión de sí mismo y del mundo? ¿Podemos captar algo de la disposición que hizo que este mitologema se mantuviera cerca de él durante toda su vida, y que hizo presa de él una y otra vez, algo sólo comparable al Fausto? Quiero intentar señalar algunos aspectos de eso que podría llamarse también la «afinidad» de Goethe con dicho mito.

Hemos de creer lo que nos dice —difícilmente inventado— Bettina von Arnim, tan amiga de fabular, sin perder nunca, sin embargo, en medio de la fantasía, una cínica referencia a sí misma: la madre de Goethe le había contado cómo, a los seis años de edad, el terremoto de Lisboa, de 1755, había llevado al pequeño a preguntarse por la justificación del suceso. La declaración de la madre suena algo atrevida, pero lo que sí tiene peso es el hecho de que «las revolucionarias convulsiones motivadas por ese terremoto reaparezcan más tarde en el *Prometeo*».¹

1. Bettina von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, Berlín, 1835. Esto no estaría sujeto a la poca veracidad de Bettina cuando habla de aquella relación suya con Goethe dominada por su deseo y que habría alcanzado su clímax en lo que confiesa a Varnhagen: «¡Y lo hizo! ¡Eso fue justamente lo que hizo!» (Varnhagen von Ense, *Tagebücher* [10 de julio de 1857], edición a cargo de Ludmilla Assing, XIII, págs. 418 y sig. El propio Goethe no se fiaba totalmente del ánimo fabulador de su madre. El 25 de octubre de 1810 escribe a Bettina: «Has vivido una época realmente hermosa junto a mi querida madre, oyendo, reiteradamente, cuentos y anécdotas, que conservas y abrigas en tu fresca y reanimadora memoria» (*Werke*, op. cit., vol. XIX, pág. 621).

Ese período de latencia de la vulneración de la creencia en el sentido del universo sólo podemos, aquí como en otros sitios, sospecharlo. Nada nos permite suponer que se le pudiera haber preguntado a la madre sobre ello hacia la época, por ejemplo, del primer plan del *Prometeo*. Pero incluso siendo una mera suposición hay que decir que ha tenido una visión certera, siempre que esa profunda penetración de la indignación prometeica hasta las últimas raíces de la vida quiera ser considerada como algo determinante para lo que vendrá más tarde. El propio Goethe le contaba a Riemer, en 1809, que a los seis años había estado dando muchas vueltas a la cuestión sin poder entender por qué Dios no fue capaz en Lisboa de salvar, al menos, a las mujeres y a los niños, como en el Antiguo Testamento.

Debemos examinar primero con mayor precisión lo que pudo haber dicho el muchacho, para acertar así con lo presentido por la madre. El niño acababa de venir, acompañado de su abuelo, de una predicación en que debió desplegarse, ante esa catástrofe que había sacudido todo el continente europeo, un modelo de teodicea de tinte leibniziano, que defendía la sabiduría y la bondad del Creador. El padre trató de enterarse de lo que el niño había entendido del sermón. Puede que éste le hubiera informado de acuerdo con el repertorio que se acostumbraba a desplegar, medio teológico, medio metafísico, adecuado para el ámbito popular, pero lo sorprendente fue que el niño diera a entender, por algunas de sus propias conclusiones o desviaciones, que las cosas podrían ser mucho más sencillas de como las había presentado el predicador, pues el Dios que permite que acontezca el terremoto debe saber que «ningún daño le puede ocurrir al alma inmortal a causa de un destino funesto». Es curioso que el problema sea planteado partiendo, más bien, de la invulnerabilidad de los afectados, y no bajo la óptica de la aceptación de la enigmática justicia del Dios que ha mandado esa desgracia. Se piensa, enseguida, en aquellos versos de la oda *Prometeo*, que empiezan con la hipérbole: «Tú tienes que dejar / en paz a mi tierra [...]». Éste puede ser el punto en que la madre volvió a reconocer, en el poema, la forma de pensar del niño.

Lo determinante en la orientación de todo esto es que el niño, probablemente contradiciendo al predicador, no abordara la cuestión de cómo pueden ser salvadas la justicia y la bondad divinas. Lo que le importaba a él era la otra cuestión: qué es lo que este Dios que envía, o permite, el terremoto no puede hacer o quitar al hombre al que trata así. En tanto que la moralidad de Dios no deba ser postulada junto con su existencia —en virtud de la validez absoluta de la razón prác-

tica—, como hace Kant en su segunda *Crítica*, todas las cuestiones han de girar en torno a los límites de su poder. Y esta limitación sólo podía ser vista teniendo en cuenta las condiciones, rechazadas por Kant en su primera *Crítica*, de la sustancialidad del sujeto. La vieja joya de la corona de la metafísica, la inmortalidad, tenía también, en su cualidad, ese aspecto de una constante no vulnerable por poder alguno.

Lo que se nos presenta en esta escena de la infancia es una aparición del último acto del drama de la justificación divina, que Platón había iniciado con el mito de la elección de su propio destino por parte de las almas y al que Agustín dio su construcción sistemática, al inventarse una libertad humana únicamente con la finalidad de hacer responsable al hombre, exonerando, en consecuencia, a la divinidad del mal que ocurra en el mundo. Bajo tal presupuesto, lo *malum* que le sobreviene al hombre no es sino el equivalente del *malum* moral que él comete. Evidentemente, la libertad así descubierta constituye, asimismo, una fundamentación de lo que es inaccesible para la causalidad física. En el fondo, hace que esa sustancia libre e inmortal no pueda ser afectada por aquellos mismos males de los cuales ella es responsable. Esto es lo que tuvo que sacar en claro Goethe de niño: ese mal que la teodicea integra en la sabiduría y justicia divinas sigue afectando al hombre, ciertamente, pero ya no en su sustancia. Éste será el pensamiento fundamental que determinará la conclusión de Fausto cuando Mefistófeles —pese a la legitimidad que le concedía la apuesta ganada— tiene que dejar escapar lo inmortal de Fausto.

Fuera quien fuera el Ser que, en el caso del terremoto lisboeta, acaso no había querido nunca a los hombres como a éstos les gustaba creer; tampoco pudo inmiscuirse en aquello que era, indeleblemente, propio del hombre. Apenas se podrá afirmar que Goethe se había dejado apartar de este pensamiento de la invulnerabilidad sustancial del ser humano por los paralogismos kantianos. Aún de viejo seguía diciendo que, para él, lo natural era pensar en la muerte así: «Tal pensamiento me deja en una paz total, pues tengo la firme convicción de que nuestro espíritu es una entidad de naturaleza enteramente indestructible [...]».² Pero, con todo, ésta no es la única —y probablemente demasiado abstracta— solución para esa preocupación por la invulnerabilidad radical ante una voluntad más poderosa. El establecimiento por parte de Agustín del concepto de libertad había cargado

2. A Eckermann, 2 de mayo de 1824, en *Werke*, op. cit., vol. XXIV, pág. 115.

sobre el hombre culpable la responsabilidad de lo que pasa en el mundo a fin de superar así la amenaza, manifestada en el gnosticismo, de una escisión del fondo del Ser en dos, lo Bueno y lo Malo; al defender ese pensamiento despiadado, de que la cualidad del mundo depende totalmente de la libertad humana y de su yerro originario, se perdió todo aquello que servía de consuelo —que el ser humano podría ser salvado de las tribulaciones del mundo y de las redes de la culpa a que le condenaba una Ley inobservable por la acción de otro Ser más benévolo—. Sin embargo, en la teodicea de este niño tan maduro Johann Wolfgang apunta ya un impulso a representarse una vez más aquella rígida responsabilidad del hombre como la maraña mítica que le circunda.

Nuestro niño de seis años no piensa de una forma estrictamente monoteísta cuando dice que, con toda probabilidad, Dios debe «saber» que el hombre es inmortal y que las fatalidades que le puedan sobrevenir en el fondo no le conciernen. Si este hombre no fuera creación del mismo Dios que puede tratarle en el mundo de un modo tan duro como en Lisboa, eso haría, al menos, posible una limitación en la intervención de dicho Dios, lo cual constituiría la condición básica para que, al menor contacto con el mitologema de Prometeo, se reavivase la *anámnesis* de aquel pensamiento primerizo sobre la indestructibilidad esencial del hombre. La imaginación mítica podía poner de parte del hombre a un Dios distinto de aquel que, si bien era capaz de desencadenar en la naturaleza terrores y temblores, no podía hundirle ni aniquilarle totalmente. Así como el rigorismo monoteísta de la teodicea clásica quedó allí, si no roto, debilitado, la oda *Prometeo* sería una consecuencia de aquel temprano pensamiento infantil.

Ese puente tendido a algo latente como aquello sería demasiado frágil si el propio Goethe no lo hubiera destacado, retrospectivamente, el año 1813, en toda su afinidad con el tema prometeico. «Hacer que los hombres sean creados no por el supremo Dominador del mundo, sino por una figura media, pero que, como descendiente de la más antigua dinastía divina, es lo suficientemente digna e importante constituye un hermoso pensamiento, atribuible a la poesía [...].» El aspecto gnóstico que acude siempre que se desvincula el origen del hombre del origen del mundo no sólo es eludido aquí mediante la expresión «figura media» y la renuncia a entrar en valoraciones sobre las figuras de los Creadores, sino también con el pluralismo indeterminado que sirve de marco dinástico y genealógico a esta concepción. Se hace practicable una vía en la que Goethe se ha hecho politeísta en lo estético justamente impidiendo o superando el dua-

lismo metafísico. Esto hace que, en *Poesía y verdad*, asocie aquel bello pensamiento, atribuible a la poesía, de la historia prometeica con algo generalizado en la cultura griega: «[...] como la mitología griega en general ofrece toda una riqueza inagotable de símbolos divinos y humanos». Por la misma época en que destaca esto al abordar el tema de su *Prometeo* Goethe hace una declaración casi sistemática —y dirigida, no por casualidad, a Jacobi— de la triplicidad de su «teología»: «Por lo que a mí respecta, dadas las múltiples direcciones de mi persona, no me basta con una sola manera de pensar; como poeta y artista, soy politeísta, en cambio, como investigador de la naturaleza, panteísta, y con idéntica resolución tanto una cosa como otra. Y si, como sujeto moral, necesito de un solo Dios, también de esto estoy provisto».³

Después de haber visto a este reformador, de seis años, de aquella teodicea que se desmorona justamente con el terremoto lisboeta, podemos aducir otro documento, indirecto, de la infancia, que le presenta trabajando como discípulo de latín de su propio padre. En Fráncfort se conserva un cuaderno del muchacho, que, entre otros ejercicios de traducción del alemán al latín, contiene uno datado en enero de 1757, cuyo texto de base ha sido redactado, evidentemente, por su padre y dictado al grupo de alumnos, que se iba alternando cada domingo en las casas de sus respectivas familias.⁴ Y esa escena dialogada entre padre e hijo tiene lugar, inequívocamente, en la acomodada casa burguesa de la calle Am Grossen Hirschgraben.

El padre va a la bodega, el hijo pregunta si le puede acompañar. Primero ha de decir, por mor de un pequeño refinamiento gramatical, qué es lo quiere hacer allí. El hijo contesta que hacerse una idea de cómo se llenan de nuevo de vapor las cubas de vino. Como suelen hacer los padres, él no se fía de ese interés del hijo; sospecha que detrás se esconde otro. Entonces el hijo se ve obligado a confesar que quiere ver la piedra angular de la casa (*lapidem fundamentalem*), así como la clave de bóveda de la bodega (*lapidem clausularem*). No sabemos si tal deseo de ir hasta el fondo de las cosas sigue contando o

3. A Friedrich Heinrich Jacobi, 6 de enero de 1813, en *Werke*, op. cit., vol. XIX, pág. 689. Más conocida es su formulación abreviada en *Maximen und Reflexionen*, n° 807 (trad. cast.: *Máximas y reflexiones*, Barcelona, Edhasa, 1996). Que aquí no se trataba de una coexistencia de las tres formas resulta de su confesión en *Poesía y verdad*: «Dado mi carácter y mi forma de pensar, ocurría que, de continuo, una de estas orientaciones se tragaba o repelía a las otras».

4. *Labores juveniles: Colloquium Pater et Filius*, *ibid.*, vol. XV, págs. 20-27.

empieza a contar con la aprobación del padre. En todo caso, cuando el hijo duda en bajar, asustado por la oscuridad de las escaleras del sótano, el padre le promete que pronto lo encontrará iluminado —cosa que está en consonancia con la época de las luces y con su propia confianza en el papel de la educación—: *Descende mi fili provide et mox infra lucem invenies*, traduce el hijo al latín. Y, efectivamente, se muestra, en esta inversión pedagógica de la alegoría de la caverna, que un poco de luz basta, en el hueco del sótano, para descubrir el secreto de las cosas sumidas en la oscuridad.

Cuando encuentran la piedra angular y la clave de bóveda, el padre le exhorta al hijo a que recuerde el ceremonial en el que a él mismo se le había permitido poner la primera piedra del edificio. Pero el *climax* del diálogo lo constituye la pregunta acerca de lo que él piensa al contemplar la piedra angular. En este diálogo, corregido, aquí o allí, con vistas a su función de ejercicio de traducción, pero no inventado, lo importante, para el padre, es la literalidad de la respuesta y la aportación de alguna pequeña rectificación. Si esto es así, nos las tenemos que ver con una de las piezas más tempranas de Goethe, descuidada en la publicación de sus conversaciones.

La contestación del hijo, tal como la ha escrito el padre, reza así: «Pienso y deseo que ésta no sea movida de su lugar antes de que perezca el universo [...]».⁵ Al padre le parecen esas aspiraciones de duración demasiado grandes, de modo que le pone una estilizada contención: «Eso lo dejaremos en manos de Dios [...]». Vemos, en el transcurso de la conversación, cómo el muchacho sigue pensando en la solidez de esos elementos estáticos. Por lo visto, la bodega había sido excavada bajo la casa después de la edificación de la misma, pues durante su construcción, pese al peligro de hundimiento, habían podido seguir habitando en ella. Característico en un padre como éste, buen administrador de su casa —pronto lo veremos en el papel de contable de las empresas estéticas de su hijo— es su exhortación a la generación siguiente a que se sirvan sólo moderadamente de esos vinos añejos, dejando algo también para sus propios descendientes.

5. Si aceptamos la autenticidad de lo que el padre recuerda que dijo el niño, el propio hijo habría traducido, oralmente, la oración compuesta por él de esta manera: *Cogito mecum et opto, ut iste haud prius, quam cum mundi ipsius interitu universali de loco suo moveatur*. Esta piedra angular retorna, en forma de metáfora de «piedra angular del hombre», al informar a Herder, en carta del 27 de marzo de 1784, sobre su descubrimiento del *os intermaxillare* (*Werke, op. cit.*, vol. XVIII, pág. 761).

Toda la escena es casi una ceremonia de iniciación en la solidez burguesa, cosa que se hace de lo más evidente con la conclusión: para que el hijo no salga sin un premio por sus respuestas, el padre le regala, en la oscuridad de la bodega, un trozo cualquiera de madera, que es, según le explica, del palo mayor de la carabela en la que Colón había descubierto el nuevo mundo. El hijo promete conservarlo.

Acaso sería embarcanos en una hermenéutica exagerada el decir que el ensimismamiento de nuestro niño de ocho años con el asunto de la solidez de los fundamentos de la casa, así como con la asociación de su duración a la del propio mundo nos hace pensar aún en lo traumática que habría sido para él, apenas dos años antes, la descripción del terremoto de Lisboa. Si continuamos abarcando más y más cosas de esta vida y de su textura, entonces veremos cómo se acuña en aquella actitud infantil ante la piedra angular y el suelo que le sirve de base una subjetividad en la relación con el mundo que hubiéramos podido llamar, antes de estar desgastada la expresión, existencial. Diremos algo más de ello.

Cuando en un hermoso día otoñal de 1823 Eckermann paseaba por la carretera que conducía a Erfurt se encontró con un hombre de edad avanzada que, al entrar en conversación con él, se dio a conocer como un antiguo servidor de cámara de Goethe. Eckermann le dejó que le contase cosas de los veinte años que había desempeñado ese servicio. En una ocasión, Goethe le había llamado en mitad de la noche, y, al entrar en su cámara, vio que había corrido la cama de hierro desde el otro extremo de la habitación hasta la ventana y estaba contemplando el cielo desde el lecho. Goethe le preguntó si no había observado nada especial en el cielo; como él lo negó, le mandó hasta el puesto de guardia para preguntar al centinela si él había visto algo. Al volver a la habitación tuvo que decirle a su señor —que seguía echado mirando fijamente el cielo— que tampoco al centinela le había llamado nada la atención. Y entonces Goethe le dijo: «Escucha, estamos en un momento transcendental: en este preciso momento tenemos un terremoto o, si no, lo tendremos enseguida». Y a continuación le reveló a Sutor —así se llamaba el hombre— en qué señales se basaba esa constatación. Dado que estaba muy nublado y la atmósfera estaba cargada no podía tratarse de una observación de las estrellas. No sabemos qué es lo que Goethe mostró a su servidor de cámara, pero lo cierto es que debió convencerle, como siempre: «Él creía al pie de la letra lo que Goethe le decía, pues siempre acertaba en lo que predecía». Incluso el mismo duque y otros miembros de la Corte habían creído, al día siguiente, en las observaciones de

Goethe. Al cabo de algunas semanas llegó la noticia de que «en esa misma noche una parte de Mesina había sido destruida por un terremoto».⁶ Lo relatado debió tener lugar, por tanto, en febrero de 1783.

Cuando Goethe anota lacónicamente en su Diario, el 21 de diciembre de 1823, a propósito del encuentro de Eckermann con Sutor, «tradición sutoriana de un fenómeno celeste», no hay que concluir aún, de ello, que su propia memoria no haya guardado nada de aquella relación telepática con el terremoto. Precisamente en el caso de que su recuerdo fuera vivo y significativo él no necesitaba más que el apoyo de una datación y, por lo demás, lo otro se lo callaba, y con tanta ostentación como solía hacer en cuestiones de esa índole. No le gustaba, en absoluto, ser sorprendido con este tipo de inclinaciones hacia lo ominoso.

Una clave de cómo pudo haber ocurrido realmente la cosa nos la da una carta a la señora von Stein, del 6 de abril de 1783, donde se dice: «La pasada noche vi una luz del norte en el sureste; espero que no haya sido, de nuevo, un terremoto, pues es un fenómeno extraordinario». Al menos no era el 5 de febrero, y Goethe sabía ya del terremoto que había ocurrido en Mesina; la expresión «de nuevo» se refiere al terremoto, no al fenómeno celeste. ¿No se puede sacar de ahí la hipótesis de que la vinculación entre el terremoto y el fenómeno celeste se había establecido, por primera vez, en esta noche? Si dos meses antes hubiera observado ya un fenómeno celeste fuera de lo ordinario Goethe no necesitaría echar mano, otra vez, del argumento de su carácter extraordinario. Pero entonces Sutor habría tendido, en sus recuerdos, a evitar que un hombre como su antiguo señor, ahora tan famoso, se creyese engañado por una simple diferencia de dos meses, al caracterizarle con esos presentimientos —cosa que casaba tan bien con él y con su representación de la unidad de la naturaleza, la cual sugería no dejar un fenómeno extraordinario sin relacionar con otro de la misma índole—. El propio Goethe no protestó ante esos recuerdos de Sutor, transmitidos por Eckermann, pues también a él le parecía algo así del todo natural.

6. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 13 de noviembre de 1823, en *Werke*, vol. XXIV, págs. 69-71 (trad. cast.: *Conversaciones con Goethe*, Barcelona, Océano, 2000). Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff relata, en sus *Erinnerungen 1848-1914* (Leipzig, sin año, prólogo de 1928, pág. 152), un caso de telepatía sísmica: el astrónomo Schmidt fue despertado de su sueño por una serie de sacudidas ligeras y distantes, de las cuales tomó nota y comparó luego con sus mediciones.

Análogamente, también es telepática la sensibilidad con que él creyó ver venir, en el asunto del collar de Cagliostro,* el comienzo de hundimiento del suelo político en que se asentaba la situación de Francia y, con ello, de Europa. Era el año en que se entera, por primera vez, del otro tipo de conmociones que su *Prometeo* había desencadenado por medio de todos aquellos hombres ilustres, de la imponente «grieta» abierta «en una sociedad, por lo demás, sumamente ilustrada», y que a él no le parecía sino un doble del «abismo» abierto en el país vecino —metáforas, referidas, todas ellas, al mismo suelo vital de un mundo a punto de fenecer.

La preocupación por tener un suelo firme bajo los pies no fue primordialmente una cuestión de grietas y abismos; la había expresado ya, como miedo a perder el contacto con el suelo al alzarse hasta las estrellas, en el poema titulado *Grenzen der Menschheit* —calificado por Erich Schmidt de «parodia, en tono tranquilizante, del *Prometeo*», ya que Zeus se había convertido aquí en el Padre sagrado de antaño, que lanzaba benévolamente sus rayos a la tierra, suscitando, en el pecho de sus criaturas, un temor infantil—. Ahí está lo que podríamos considerar un paso más en el «trabajo» realizado con el tema de Prometeo: «Pues con dioses / no debe medirse / ningún mortal». Constituye una alternativa que se abre entre el momento del primer *Prometeo* y el de los *Grenzen der Menschheit*, poema surgido sólo medio decenio más tarde: quien quiera estar bien asentado en la tierra no ha de tocar, con su cabeza, las estrellas. Aparece también la imagen, parecida, del naufragio: la corriente eterna en la que el hombre se afana lo alza con sus olas para después hundirlo. El hecho de que el tenerse «sobre la bien asentada / y duradera tierra» no fuera una cosa segura e incontestada había llevado a nuestro Prometeo a un gesto grandilocuente: el 25 de julio de 1779, como leemos en su Diario, ruega a los dioses que le estén mirando que no se rían de sus «esfuerzos, luchas y fatigas»; «En todo caso, sonreíos y asistidme».

En esta misma línea de desasosiego por la fiabilidad del suelo, cuyos primeros trazos venían de la impresión que el niño Johann Wolfgang tuvo del terremoto lisboeta, está la toma de partido de Goethe en la discusión entre neptunismo y vulcanismo. La controversia ha-

* Aventurero y charlatán italiano del siglo XVIII, que tuvo un gran éxito entre la alta sociedad parisina. Implicado en el escándalo conocido como el *asunto del collar* (1785-1786), junto con el cardenal de Rohan, fue encarcelado en la Bastilla y, más tarde, denunciado por su mujer a la Inquisición, acabó muriendo en una prisión de los Apeninos. (N. del t.)

bía surgido por el afán de la Ilustración de liberarse de las imposiciones del relato bíblico sobre los comienzos del mundo, buscando una serie de fuerzas immanentes configuradoras de la naturaleza en general y de la superficie terrestre en particular. La Biblia había establecido el firme cimiento en que asentar la vida de la humanidad mediante el mandato divino del segundo día de la creación, que ordenaba separarlo de las aguas. La solución aportada por el vulcanismo, como teoría que defendía un modelado de formas desde dentro, parecía confirmar, en cambio, y de una manera casi plástica, la pura imanencia: la tierra se da a sí misma su fisonomía definitiva. Para atribuir al agua una fuerza de configuración que se pudiera siquiera aproximar a la otra le faltaba, incluso a los ilustrados más atrevidos, una representación adecuada de la duración del tiempo que se precisa para los procesos de sedimentación. En esa lucha competitiva con la historia de la creación, el vulcanismo rebasó muy pronto sus propias capacidades teóricas. Alexander von Humboldt, en su primer libro, *Mineralogischen Beobachtungen*, de 1790 —hecho a instancias de Georg Forster y dedicado a él— no sólo tuvo que enfrentarse con una teoría que defendía el influjo del basalto sobre el carácter y gobernabilidad de los hombres, sino también corregir con todo detalle a Witte, profesor de Rostock que quería explicar las pirámides de Egipto, las ruinas de Baalbek y Persépolis, amén de las construcciones incalcas, a partir de la lava volcánica y las formaciones basálticas naturales. La forma en que los vulcanistas eran capaces de ver, en cada estanque, un lago hecho por un cráter le hacía dudar a Humboldt a la hora de doblegarse ante los evidentes logros de su teoría; sólo su estancia en Tenerife, en 1799, y su ascenso al Vesubio, en 1805, le pudieron abrir los ojos a los fenómenos de índole volcánica. Según nos informa en el quinto volumen de su *Cosmos*, en 1825-1826 se decidió por el origen volcánico del granito. Por otro lado, no hay que pasar por alto la íntima conexión entre el neptunismo y el romanticismo; de la «geognosia» de Abraham Gottlob Werner* no sólo vinieron Novalis, Baader y Theodor Körner, con su inclinación, al menos metafórica, a la minería y su repulsa por la función demiúrgica del fuego.⁷

* Geólogo fundador del *neptunismo*, que propugnaba el origen acuático de las rocas terrestres, cuyo estudio él denominó *geognosie*. (N. del t.)

7. H. Beck, *Alexander von Humboldt*, Wiesbaden, 1959-1961, vol. I, págs. 23 y sig. y págs. 41 y sig.; vol. II, págs. 247 y sig. El resultado de esa larga disputa fue valorado por Ludwig Feuerbach en 1839 siguiendo únicamente la «sublimidad» estética del vulcanismo: «¡Lástima que no pudimos asistir a ese teatro, pero, de haber podido, nuestro sentido habría sido sacudido de una manera inarmónica y extraordinaria! ¿Por qué

Para Goethe no se trataba aquí de decidir una cuestión de discusión científica. Él no hizo otra cosa que elegir entre dos metáforas elementales para designar la fiabilidad del suelo que tenemos bajo nuestros pies, e incluso más: del cimiento de nuestro mundo de vida. Con ocasión de otros terremotos escribe a Charlotte von Stein: «La tierra sigue temblando. En Candia se han hundido muchos lugares, pero, mientras, nosotros queremos permanecer sobre el originario suelo marino, inmutables como el fondo del mar».⁸ No se entiende así mejor la pasión que Goethe siente por el granito, cuya traducción literaria en el Tratado de enero de 1784 acaso haya que integrarla en el *Roman über das Weltall*, sobre cuyo *páthos* Böttiger nos señala que Goethe habría encontrado «en la organización del granito la trinidad divina, sólo explicable con un misterio».⁹

Sobre el granito y el neptunismo de su geología constituían dos maneras de superar el decaimiento de su confianza en el mundo tras la burla de que hiciera objeto Voltaire a Leibniz y a Pope, con la vista puesta en el suelo que se conservaba aún inalterable. Al fin y al cabo, no se ha de ver en todo esto una especulación más —como tampoco, análogamente, en la mirada de Goethe sobre Napoleón un cuarto de siglo después de la primera sacudida política señalizada por el asunto del collar de Cagliostro—; constituye, más bien, la experiencia elemental de un nuevo y firme suelo político, por terrible que le pudiera parecer a él posteriormente el precio que se tuvo que pagar por esa firmeza.

Cuando en 1814 consideró retrospectivamente el surgimiento del *Prometeo*, aquella rebeldía estética de la figura mítica se había trocado por completo en un gesto esforzado por lograr un fundamento inquebrantable. Buscando «corroborar mi autonomía» encontré, escribe, «su base más segura en mi talento productivo». Era un don natural que le pertenecía totalmente a él, al no poder «ni ser fomentado ni ser impedido por nada extraño». La representación de «fundamentar

pedís de la imagen lo que el original no os puede dar?» (*Christian Kapp und seine literarischen Leistungen*, en *Sämtliche Werke*, edición a cargo de W. Bolin y F. Jodl, vol. II, págs. 153 y sigs.).

8. A Charlotte von Stein, 7 de noviembre de 1780, en *Werke*, op. cit., vol. XVIII, pág. 549.

9. K. A. Böttiger, *Literarische Zustände und Zeitgenossen* Leipzig, 1838, reimpresso en Fráncfort, 1972, vol. I, pág. 22. Böttiger considera el culto al granito sólo como una moda, resultado del renovado interés de Goethe por la minería en Illmenau, en uno de «los más cómicos de los *Genieperioden*» de todo el Sturm und Drang: «El ser humano no era, allí, nada; la piedra, todo».

en ello, conceptualmente, toda mi existencia» debió quedar transformada en una imagen: «[...] Se me ocurrió fijarme en Prometeo, la vieja figura de la mitología, el cual, apartado de los dioses, pobló, desde su taller, todo un mundo».¹⁰

Quien después de leer estas palabras revise de nuevo el fragmento y la oda se percatará, antes de nada, de cómo Goethe va hallando, poco a poco, la congruencia de sus formas de vida con su fórmula de vida. Los versos de la oda «Tienes que dejar en paz a mi tierra» destacan como expresión de la más íntima preocupación de esa experiencia del mundo. El fragmento del drama, de un año antes, lo había dicho con menor plasticidad, pero de un modo más cercano a aquel pensamiento fundamental del Johann Wolfgang de seis años sobre la invulnerabilidad del alma humana. Realmente se iba acercando, en su argumentación, al teorema spinoziano de la permanencia: «Todos somos eternos. / Mi comienzo no recuerdo, / mi oficio no es terminar / y no veo el final. / Pues soy inmortal». Goethe había leído por primera vez a Spinoza en la primavera de 1773. De una forma inesperada para la historia de los efectos, la oda, en cuanto procede de un modo menos argumentativo y más metafórico, se ha alejado ya más de la primera impresión spinoziana.¹¹

La obviedad, para la vida, del suelo sobre el cual estamos es algo que empieza a experimentarse por su puesta en peligro, por su negación. Cuando, a principios de la segunda parte de la obra, Fausto, saliendo de la oscuridad de la trágica historia de Gretchen, despierta a una nueva vida en un «paraje ameno» —«acostado en un prado florido»— no sólo se sorprende de estar de nuevo allí, sino, sobre todo, de que el suelo bajo sus pies todavía sostenga, que todavía le sostenga a él, cosa que en la doctrina de los elementos de *La vuelta de Pandora* es celebrada como una resistencia ante la utilización demiúrgica que del suelo hacen las fraguas: poder decir «¡Ella, la tierra, sigue tan sólida!» significa, para Fausto, la experiencia, en medio de esa catástrofe, de una seguridad que le supera: «Hasta en esta noche, tú, tierra, seguiste incólume». El hecho de que pudiera ser de otro modo

10. *Dichtung und Wahrheit*, vol. III, pág. 15, en la edición a cargo de Scheibe, pág. 526 (trad. cast.: *Poesía y verdad*, en *Obras Completas*, op. cit.).

11. Hasta en el *Werther* se argumenta de un modo muy afín a la *perseveratio* de Spinoza: «¡No, Lotte, no! ¿Cómo puedo yo perecer, cómo tú puedes perecer? ¡Nosotros somos!». Pero el principio de racionalidad abstracto no se sostiene por sí mismo: «¡Perecer! ¿Qué quiere decir? ¡Una palabra más, un eco vacío de sentimiento para mi corazón!» (*Werke*, op. cit., vol. IV, pág. 373). En la segunda versión, de 1783-1786, el texto sigue igual, salvo algunos cambios en los signos de puntuación (*ibid.*, pág. 502).

hace del peligro, arrostrado y apenas superado, una sospecha elemental, pero retirada de nuevo como infundada.

Sin embargo, con *La vuelta de Pandora* y la escena inicial del segundo *Fausto* se ha adelantado ya demasiado como para poder delinarse la transición de aquellas experiencias telepáticas de los temblores de tierra a una metafórica de la seguridad del suelo. Ya en el primera mitad de los años ochenta se acumulan los testimonios de que, para Goethe, la solidez del suelo no es algo obvio del «mundo de la vida» en donde se asienta tanto él como los presupuestos de su existencia.

En 1781 —el año en que se hace la primera mención del plan del *Roman über das Weltall*, un proyecto romántico ya por el hecho de que su objeto, adecuado, en todo caso, para un poema didáctico, se tenga ahora por susceptible de ser novelado— Goethe previene a Lavater de las *secretas artes* de Cagliostro, que habían hecho una gran mella en aquel hombre, dispuesto siempre a una credulidad superficial. Goethe tiene «vestigios, por no decir noticias fidedignas, de una enorme cantidad de mentiras, que están acechando en las tinieblas». La imagen con la que trata de influir en el desprevenido Lavater conjura lo intercambiable que es lo supuestamente supraterrrenal con lo de hecho subterrenal. «Créame, nuestro mundo político y moral está minado por toda una red de pasadizos, sótanos y cloacas, como suele ocurrir en una gran ciudad, y en cuya conexión y relación con los habitantes nadie repara y piensa; sólo a quien tenga algún conocimiento de ello se le hará mucho más comprensible cuando, en un sitio, de repente, el suelo se derrumbe, en otro ascienda, por una grieta, una humareda, y en el de más allá se oigan extrañas voces.»¹² Experimentamos aquí qué es el «sentimiento vital» y cómo puede manifestarse en un lenguaje metafórico.

Al cabo de más de tres años —estamos en el año del *Sobre el granito*— escribe Goethe al duque, que se encontraba por aquel entonces de viaje en Suiza, aludiendo a la situación política y a la insignificancia del Gran Ducado, al afanarse doméstico y a la posible inutilidad de todo aquello si se producía una sacudida en estructuras de mayor calado: «Mientras tanto, nosotros seguimos con nuestras labores de hormigas, como si no hubiera, en absoluto, terremotos».¹³ El sentimiento dominante en Goethe todos estos años, su sensibilidad ante la falta de solidez del suelo, el repelús que le daba

12. A Lavater, 22 de junio de 1781, en *Werke*, vol. XVIII, pág. 601.

13. A Carl August, 26 de noviembre de 1784, *ibid.*, pág. 815.

acercarse a los abismos se sigue reflejando aún un año antes del gran terremoto político en una carta de Karl Philipp Moritz —autor del *Anton Reiser* y, posteriormente, de la *Götterlehre*—, fechada en Roma el 9 de agosto de 1788: «Cuando me encuentro al borde de un abismo, sigo oyendo su voz de advertencia y retiro inmediatamente el pie [...]». ¹⁴

¿Hay algún indicio de que Goethe se hubiera percatado alguna vez de cómo su participación telepática en aquellos temblores del suelo le había predisposto a tener una experiencia fáctica de la marcha de la historia como si tratase del hundimiento de un mundo? Casi no resulta sorprendente el hecho de que en *El despertar de Epiménides* —pieza de circunstancias, hecha a regañadientes y resistiéndose, con motivo del triunfo sobre Napoleón— ocurran enseguida dos terremotos, que presentan, de forma plástica, los dos grandes hundimientos de su vivencia histórica. Esa conciencia duplicada de la inseguridad del suelo en que todo se asienta sólo se hace comprensible a partir de la superación de la confrontación con Napoleón y el hundimiento, luego, de esta nueva solidez. La simetría, en la pieza, con el ocaso de aquel ser admirado, reside precisamente en el hecho de que la restauración de circunstancias más venturosas se base en el mismo principio que el ocaso de la anterior seguridad: en la socavación del suelo. La figura alegórica de la esperanza lo dice en el segundo acto de la obra: «Hueco en lo más profundo, el reino de la tierra sepultado. / [...] / Pero espera, y pronto / verás al suelo hundirse / acortando aquel dominio de soberbia». ¹⁵ En esta pieza conmemorativa, lo que antaño no había sido sino abismo y amenaza se convierte ahora en la única perspectiva de un futuro libre. Y aquí pronuncia Goethe una de aquellas frases apocalípticas que, por mucho que pudieran sonar consoladoras después de la consolidación de la situación lograda, en cuanto apuntan a otros futuros posibles expresan toda la fatalidad de la utopía escatológica: «El mundo se ve destrozado, y se siente mejor».

Forma parte de la simetría que Goethe se hubiera aplicado a sí mismo, ya una vez, la imagen del Epiménides saliendo del sueño. Fue al regresar de Italia, y con aquella sensación de ser extraño a la realidad de Weimar, en un momento, pues, en el que Moritz creía oír

14. *Briefe an Goethe*, edición a cargo de Mandelkow, vol. I, pág. 107.

15. *Des Epimenides Erwachen*, II, 3, *Werke*, vol. VI, pág. 468 (trad. cast.: *El despertar de Epiménides*, en *Obras Completas*, op. cit.).

aún la voz del poeta que le prevenía de los abismos: «[...] y a mí me ocurre ahora como a Epiménides al despertar».¹⁶

A esta época se refiere lo que escribe en sus *Diarios y anales*, correspondientes al año 1789: apenas se había adaptado de nuevo a las relaciones y actividades de Weimar «cuando estalló la Revolución francesa, atrayendo hacia sí la atención de todo el mundo». No obstante, ya cuatro años antes de ese gran corrimiento de tierra, sigue anotando él, la historia del collar le había dejado «una impresión indecible». Los tejemanejes de Cagliostro, del que Goethe había prevenido a Lavater, están directamente implicados en el asunto, del cual nunca ha sido completamente aclarado quién, en esta pieza de granujas, movía los hilos y quién pagó el pato. La reacción de Goethe ante aquel suceso lejano, que hizo caer sobre la reina francesa, irrevocablemente, una luz dudosa, no parecía guardar proporción con la importancia real del incidente; se trataría, más bien, de algo telepático, como cuando el terremoto de Mesina. «En ese abismo de inmoralidad de la ciudad, de la Corte y del Estado que aquí quedó abierto veía yo, fantasmagóricamente, las consecuencias más horribles, una visión que durante mucho tiempo no pude quitarme de encima [...]» La contundencia de esta afirmación podía haberle hecho dudar a él mismo del carácter fidedigno de sus recuerdos. Pero había testigos, y sólo cuatro años más tarde, por cuestionarla en un sentido distinto, se atrevieron a revelar lo rara que les parecía la actitud de Goethe en aquel entonces. La tenían por tan anormal «que amigos con los que yo precisamente estaba en el campo al llegar la primera noticia de aquel asunto sólo más tarde, cuando la Revolución hacía ya mucho que había estallado, me confesaron que, en aquel tiempo, yo les parecía un loco».¹⁷

Esta actitud ya no la debemos atribuir a las locuras del *Genieperiode*. Se trataba de una vida en sumo grado artificial, segura en su hermetismo, como sólo era posible en la «vida inconsistente de Weimar»,¹⁸ totalmente dependiente de la consistencia de índole interna y sujeta a la custodia de una pedante autovigilancia. Ante esa sensación de impotencia frente a los acontecimientos exteriores, Goethe reacciona con una fuerza descomunal. Su concepción de la existencia se basa en autopotenciar al individuo para que «haga» él mismo

16. A Karl von Knebel, 25 de octubre de 1788, en *Werke*, vol. XIX, pág. 124.

17. *Tag- und Jahreshefte 1789*, *ibid.*, vol. XI, pág. 622 (trad. cast.: *Diarios y anales*, Barcelona, Edicions 62, 1986).

18. H. Meyer, *Goethe*, Stuttgart, 1967, pág. 330.

su vida. Su alianza con los poderosos —incluido el duque de Weimar— va siempre fundada en no dejar que se conviertan para él, por muy necesarios que sean para neutralizar otros factores, en demasiado poderosos, lo cual implica toda una metodología. Él mismo lo había expresado en una ocasión, refiriéndose a su relación con Schiller, con esta frase, fundamental en su tarea de autoafirmación: «Cada ser humano, con sus limitaciones, ha de ir elaborando, poco a poco, un método que le permita, simplemente, vivir».¹⁹

La expresión «método» tiene que haber perdido su moderna y cartesiana intención de objetividad, poniéndose al servicio total de una subjetividad que se forma inmanentemente a sí misma. Se niega aquí lo que había constituido todo su sentido teórico —el ser, idealmente, transferible de un individuo a otro, de una generación a otra—. El «método» es ahora, justamente aquello en lo que los padres siempre fracasarían y que surge al rebelarse contra ellos. Goethe se lo da a entender a Riemer como sigue: «El método es propio del sujeto, pues el objeto es simplemente objeto del conocimiento. El método no puede ser suministrado por otro. Lo tiene que encontrar, por sí mismo, el individuo, para el cual el método es una necesidad. Propiamente, sólo los poetas y los artistas tienen un método, al ser lo importante, para ellos, acabar con algo y colocárselo delante».²⁰ Su comportamiento en esos días del asunto del collar es todo un síntoma de que presentía el fracaso del «método» empleado a lo largo del primer decenio en Weimar. Es el mismo otoño en que Goethe vuelve a encontrar, en el *Spinoza* de Jacobi, la oda *Prometeo*.

Se le anuncia a su sensibilidad una época en la que ya no será posible defender y sacar adelante la propia concepción vital. Sólo cuando la figura que resulta extraña vuelva a integrarse en la propia —Napoleón en el *Werther*—, comenzará una nueva fase. A partir de aquel punto en que su mundo experimenta la primera sacudida se puede entender que Goethe empezara a componérselas de nuevo con la realidad cuando sintiera al heredero y ejecutor de aquel vuelco de la situación que él ya había barruntado no sólo por sus efectos fatales sobre su propia existencia, sino teniéndole ante sí en carne y hueso como a un hombre que también había escenificado su propio «método» y que trataba, a su vez, de integrar en él al autor del *Werther*. ¡Y es, justamente, con motivo de la derrota de ese protector, de su insa-

19. *Aus meinem Leben. Fragmentarisches*, en *Werke*, vol. XII, pág. 623 (trad. cast.: *Memorias de mi vida*, Madrid, Giner, 1979).

20. A Riemer, 29 de julio de 1810, *ibid.*, vol. XXII, pág. 597.

ciable necesidad de seguridad para lo que Goethe ha de escribir su pieza de circunstancias! La cual incluso se convierte en una expresión de la recuperación de su seguridad en aquel otro «método» con el que, un cuarto de siglo antes, había intentado restablecerse, mediante el teatro, de la primera mirada al abismo de la historia del collar. Nada más sintomático que el que Goethe hubiera tenido inicialmente la intención de hacer una ópera cómica con el material del collar de Cagliostro, cuya música debería haber corrido a cargo de Kayser, el compositor de Zúrich.

De ello salió una de sus más flojas piezas teatrales, *El gran copto*. No se trasluce casi nada de aquella primera perplejidad, salvo en un pasaje en donde la excitación originaria se encuentra expresada con palabras también originarias: «¡Qué es lo que he oído y en qué abismo de traición e indignidad he puesto yo mis ojos!».²¹ Éstas son las palabras del caballero Greville, que había espiado cómo se instigaba a la muchacha, partícipe del engaño del visionario Cagliostro, a dar el gran *coup*. Podemos ver la posterior metáfora de la «mecha de una explosión», referida al otro gran temblor del año 1785, en su contexto imaginativo, si se le agrega todo este mundo icónico de terremotos, abismos, socavaciones o naufragios.

Al hablar del año 1793 Goethe pone por escrito una anotación donde se alude a la duda de su cuñado Schlosser acerca de si en el mundo actual en general y en el alemán en particular hay aún alguna tarea que pueda ser tratada por una sociedad científica. Él mismo había seguido creyendo que sí. «De manera que, al menos por lo que a mí respecta, seguí aferrado a esos estudios, como a una tabla en un naufragio, pues, a lo largo de dos años, yo había vivido, directa y personalmente, el terrible hundimiento de todas las relaciones.»²² Los días que pasó en Francia durante la campaña militar en ese país se le aparecen ahora, *a posteriori*, como «símbolos de la historia contemporánea del mundo». Esto es algo que a él, espíritu activo y productivo, se le debería tener en cuenta, «cuando el derrumbamiento de todo lo establecido le aterraba sin que ni el más débil presentimiento le dijera qué cosa mejor o, por lo menos, distinta podría resultar de todo aquello». A finales de 1793 ve representada, con éxito, en su pro-

21. *Der Gross-Kophtha* (1791), IV, 8, en *Werke*, vol. VI, pág. 650 (trad. cast.: *El gran copto*, en *Obras completas*, op. cit., vol. IV).

22. *Tag- und Jahreshefte 1793*, en *Werke*, vol. XI, pág. 631. Sobre las metáforas del naufragio en Goethe, véase H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Fráncfort, 1979, págs. 20 y sig. y págs. 47-57 (trad. cast.: *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995).

pio escenario de Weimar, su obra *El ciudadano general*. Se le hace sospechoso el hecho de que la realidad sea vencida por el teatro: «[...] La pieza fue repetida, pero los modelos de esos divertidos fantasmas eran demasiado horribles como para que no angustiaran incluso sus meras imágenes».

Cuando Goethe concluye, en marzo de 1802, *La bastarda*, no sólo abandona aquella sabiduría de sobrevivir, políticamente, manteniéndose oculto. En comparación con el dramatismo cotidiano de sus piezas de la época de la Revolución, esta obra representa la forma madura de su experiencia personal sobre la falta de solidez del suelo, con una referencia ominosa de la inestabilidad física a la política y a lo intercambiables que son las imágenes amenazantes de los dos ámbitos. Eugenie, bastarda y, como tal, víctima de la intriga dinástica, empieza a considerarse a sí misma una figura política cuando el monje le sugiere que tome el destierro que pesa sobre ella tanto como una posibilidad de salvarse a sí misma como de ayudar a los míseros habitantes de aquellas lejanas islas, queriendo persuadirla, con un gran alarde de retórica, del carácter caduco de toda la actualidad cercana y patriótica. Emerge, una vez más, la imagen terrible del hundimiento de Lisboa. A la vista de la soberbia ciudad costera, desde la cual Eugenie va a abandonar, para siempre, su tierra, se le representa, como en una visión nocturna, la de ese derrumbamiento: la pérdida que la amenaza por una orden humana de expulsión sólo atañía a lo que la naturaleza podría aniquilar en cualquier momento. Lo que parece sólido como una roca, fundado y ordenado para toda la eternidad, está minado en sus cimientos, comido por la caducidad. Sólo un presentimiento nocturno es capaz de percibir cómo el suelo está ya temblando y puede convertir en cascotes el magnífico espectáculo que da el día.

El monje predicador confía en la fuerte impresión causada por las imágenes retóricas que él emplea. Ni siquiera considera necesario aplicarlas a la situación concreta de esa hija bastarda del príncipe, que ha venido hacia él en busca de consejo. Deja que la fatalidad hable por sí misma, limitándose a instar a la mujer, a la que cree convencida, a que se dé prisa en partir. Pero la equivalencia de las imágenes —por un lado, los horrores de la naturaleza, por otro, la fatalidad política— revela toda su malignidad. Esa retórica es reversible, de modo que cualquiera de las dos cosas puede convertirse en metáfora de la otra. Eugenie, por su parte, ha sacado, de todo ello, otra evidencia: el también carácter caduco de la misma estructura política de la que ella y por la que ella es expulsada. En la visión del terremoto

del monje encuentra ella algo que no la hace dudar ni un momento en rechazar esa orientación insidiosamente servicial. La consecuencia es que ahora empieza a plantearse lo que hasta entonces le había parecido imposible e insoportable: retirarse al abrigo del matrimonio burgués que se le había propuesto, exponiéndose al mismo peligro que amenazaba a éste. No se trataba de una decisión que la llevara a la clandestinidad política, sino a la interinidad de lo privado.

Eugenie establece entre las circunstancias telúricas y la políticas la misma relación asociativa que Goethe había hecho, a su vez, entre Lisboa y Mesina, por un lado, y el asunto del collar y la Revolución, por el otro. También para Eugenie surgen, repentinamente, una serie de recuerdos, recuerdos de indicios, amonestadores y amenazantes, del carácter inestable de las circunstancias políticas. Lo que emerge de su propio pasado coincide casi exactamente con lo que el monje le acaba de presentar como la pesadilla nocturna de la amenaza de hundimiento que se cierne sobre su mundo, a fin de hacerle más fácil la despedida y a favor de otra clase de mundo: «A este reino amenaza / un súbito hundimiento. Elementos / juntados entre sí para vivir no quieren / mantenerse en recíproca fuerza amorosa / abrazados en una unidad renaciente».²³ Al refugiarse Eugenie en el estrecho mundo de la casa burguesa se le revela una nueva metafórica de la duración del suelo, que ahora ya no es el cuestionable cimiento del Estado, sino el suelo natural y aún no alterado de la patria hogareña, que le ofrece, en el ocultamiento, la supervivencia: «Ahora sí que eres, suelo de mi patria, / un santuario, ahora yo siento / el oficio urgente de aferrarme».

Cuando Goethe escribía esto no sabía aún que, en medio de ese desmoronamiento general de todas las seguridades, toparía inesperadamente y pese al resultado de *La bastarda* con otra forma de fuerza estabilizadora: el poder político encarnado en la persona del propio emperador corso. Para Ludwig Börne, que no sentía por ello más que menosprecio, Goethe se convirtió en un «loco de la estabilidad». Y, por lo que respecta a otros giros tempranos de ese talante, él mismo describió, en *Poesía y verdad*, refiriéndose a su corta fase de acercamiento al pietismo, que la fe se le aparecía «como un gran sentimiento de seguridad en el presente y en el futuro [...] por la confianza puesta en un Ser sumamente grandioso, potente e inescrutable», cosa que él ya no podía aceptar por la repulsa que sentía ante el con-

23. *Die natürliche Tochter*, V, 7, en *Werke*, vol. VI, págs. 401 y sigs. (trad. cast.: *La bastarda*, en *Obras completas*, op. cit.).

tenido dogmático de las conversaciones mantenidas entre Lavater y sus damas devotas, así como ante las discusiones del pedagogo Basedow.²⁴

Transcurrido medio siglo, sigue apareciendo aún en *La bastarda* la imagen de horror del terremoto lisboeta. Pero el gesto de autoafirmación ha cambiado. La carta de triunfo metafísico jugada por el niño de entonces, en la que se garantizaba la inmortalidad, ahora ya no mete baza, como tampoco la rebeldía de aquel artífice, hijo, en lo estético, de Dios: «Tienes que dejar / en paz a mi tierra [...]». Ahora todo se concentra en un gesto al que el poeta da voz: «el oficio urgente de aferrarme». La fuerza de sobrevivir se transforma en la capacidad de resignarse, de acortar el frente de colisiones con la realidad. Cuando la caída de Napoleón trajo el segundo terremoto, que podía suministrar un nuevo espacio a la autoafirmación que hubiera aún durado, era ya demasiado tarde; la proyección que había hecho de lo prometeico en el emperador le hacía imposible sacar de esa catástrofe una ganancia propia. La catástrofe de Napoleón completa, más bien, la resignación. Ni siquiera aquel demonio, a quien el poeta pudo parar, había podido competir con Dios o con el destino, en cuyo lugar había querido poner la política —poniéndose a sí mismo como la política.

El doble terremoto en el *Epiménides* es la última respuesta en imágenes a la cuestión de teodicea planteada por el muchacho: lo que destruye es, en secreto, lo que ya está creando. El sacerdote del templo, que superó, durmiendo, la catástrofe ya no es el titán creador, sino únicamente el espectador de poderes más altos, que no dejan que se les prescriba el carácter definitivo de la ruina. Epiménides es un espectador, como el poeta. En 1806, después de la batalla de Jena, había escrito a Zelter que en aquellos malos días de los que él había salido sin grandes daños no había sentido la necesidad de interesarse por los asuntos públicos, «y así es como pude mantenerme en mi clausura y reflexionar en mi yo más íntimo».²⁵

24. *Dichtung und Wahrheit*, vol. III, pág. 14 (en la edición a cargo de Scheibe, pág. 505).

25. A Zelter, 26 de diciembre de 1806, en *Werke*, vol. XIX, pág. 506. Guarda relación con el *Epiménides* la autocomparación, bastante atrevida, con los dioses de Epicuro, como comunicará de nuevo a Zelter el 16 de diciembre de 1817 (*Werke*, vol. XXI, pág. 254): él había sido previsor y tomado sus medidas, le dice a éste después de la fiesta de Wartburgo, «algo, por cierto, que, cuando la cosa va mal, todos querían también haber hecho». Y esto legitimó su impasibilidad de entonces: «De ahí que me escondiera, como los dioses epicúreos, en una tranquila nube, por mucho que ésta pudiera espesarse cada vez más y hacerme más inaccesible».

Zelter, diez años más joven, era para él la primera persona que tenía en sí algo de Prometeo y que era digno de recibir un talante así, después de que el propio Goethe se hubiera desprendido de ello como de algo no superado para mostrar ahora una inclinación a venerarlo en otros: «Hay, realmente, en su forma de ser, algo prometeico, que yo no puedo sino admirar y venerar. Mientras que usted lleva con prestancia y serenidad lo que a duras penas se puede ya soportar y hace planes para una futura actividad, más gozosa y creadora, yo me he comportado como alguien separado ya de los otros por el Cocito y que está bebiendo, al menos a pequeños sorbos, del río Leteo».²⁶ Quedaba ya muy atrás aquella época en que, al hacer una anotación en el Diario, calificaba de titánico lo que tenía que padecer por el «mal clima»: «¡Súfrelo como Prometeo!».²⁷ La mirada ya no estaba puesta en el dios creador, sino, al menos por un momento, en el dios sufriente encadenado en el Cáucaso. El mismo dios tenía que ver tanto con una grandeza como con otra.

A principios de 1808 le llega la ocasión de serle adjudicado, con un uso superficial del lenguaje, el predicado de divino. Según nos relata Riemer, Goethe había oído que se le llamaba «un hombre divino». Su réplica es paradójica: «¡De divino yo tengo el diablo!». ¿Se trata de una abdicación? ¿No puede ya seguir siendo dios o no quiere empezar a serlo? La razón que Goethe le da a Riemer alude a su sensación de impotencia, pero también al malestar que le produce el papel de Olímpico. De nada le serviría que se le llamara así y, sin embargo, cada uno hiciera con él lo que quisiera, incluso engañándole. La gente sólo llama así a quien se lo consienta todo. El supuesto dios sería el engañado: lo que él cediera de su poder absoluto lo tomarían los otros para ser, también ellos, seres absolutos. Dios daría pie a que otros quisieran ser también dioses, a fin de oponerse a él. Ser dios es un papel que se hace a sí mismo inútil.²⁸

No podemos figurarnos que esta pequeña pieza dialéctica que se desarrolló entre Goethe y Riemer hubiera podido tener lugar sin que ni uno ni otro recordaran la sentencia emitida por ellos un año antes, al inspeccionar el campo de batalla de Jena, y a la cual se habían aferrado ambos. La abdicación que hace Goethe de su atributo de divino, en ese 1 de febrero de 1808, está, evidentemente, dentro del contexto de una crisis generada en torno al diagrama mítico de la dificultad de

26. A Zelter, 30 de agosto de 1807, en *Werke*, vol. XIX, pág. 525.

27. Finales de abril de 1780, en *Tagebücher*, Artemis, pág. 101.

28. A Riemer, 1 de febrero de 1808, en *Werke*, vol. XXII, págs. 481 y sigs.

ser un dios. El *páthos* anterior del titán-artista se había basado en las implicaciones derivadas del hecho de que un dios pudiera competir con otro dios, como Prometeo con Zeus. En cambio, ese «tremendo apotegma» se convertiría ahora en la última forma de resignación, siempre que fuera conjugado en un melancólico modo irreal: sólo un dios habría podido competir con un dios.

Es difícil que en 1808 Goethe hubiera llegado ya tan lejos en la autotoplicación de su sentencia. Se oponía a ser nombrado un «hombre divino» porque los hombres tomaban eso únicamente como una incitación a probar, ellos mismos, su propia testarudez. No debemos pensar que el horizonte de la experiencia de Goethe sea demasiado extenso. Frecuentemente le bastaba su pequeño mundo teatral, representativo del grande. En septiembre de 1807 el teatro de Weimar había sido abierto de nuevo con la representación del «Preludio en el teatro», pieza adjuntada al *Fausto*. Este «Preludio», surgido después de 1800, puede ser leído como una muestra de la definitiva desprometeización del poeta, arrastrado hacia uno y otro lado por las exigencias del mundo, de sí mismo y de su causa. «¿Quién asegura al Olimpo? ¿Quién unifica a los dioses? / ¡La fuerza humana, revelada en el poeta!» Esto no es aún más que un *páthos* irónico, en una página perdida de ese campo de fuerzas que representa el «Preludio», dominado, todo él, por el «realismo» de la gente práctica: «¿Qué soñáis, en vuestra altura de poetas? / ¿Cómo os alegra una sala llena? / ¡Ved los mecenas de alrededor! / La mitad son fríos, el resto rudos». La cualidad de inmovible de la sede divina era, en la lengua de Homero, Hesíodo o Píndaro, la contrafigura de la falta de solidez de la tierra; ahora no era sino un instrumento irónico para llevar *ad absurdum* la autoloa del poeta, que certificaba la seguridad del Olimpo y la unidad de los dioses mediante la fuerza humana, que estaría representada en él. Sólo el personaje del bufón daba con la respuesta adecuada: «¡Gastad, pues, esas hermosas fuerzas [...]!».

Esa objeción de Goethe al discurso del «hombre divino», datada en 1808, nos remite al escenario típico del Sturm und Drang, donde vocablos como «dioses», «espíritus gigantes», «demonios» o «Satán» resultaban tan baratos como poco específicos e intercambiables. En las confusas exacerbaciones de esta jerga, cada medio utilizado se desgastaba enseguida y no había por qué tomar más en serio a lo divino que a lo demoníaco. Goethe había hablado, refiriéndose a aquellos que no se doblegan a las verdades cristianas, de «espíritus gigantes», según nos contaba desde Weimar, en junio de 1776, Stolberg: «Si sigue bullendo en él esa indomable rebeldía, le llegará a enfriar

hasta el corazón».²⁹ Stolberg, que, junto con su hermano, había sido testigo de la entrada de Goethe en Weimar, el 26 de noviembre de 1775 y que estaba él mismo a punto de decidir si se trasladaba o no allí como chambelán, se mostraba de acuerdo, en diciembre de 1776, con las severas advertencias que Klopstock había hecho llegar a propósito de la actuación de Goethe en Weimar. Esas cartas corrieron de mano en mano. Klopstock temía el influjo cerril que Goethe pudiera tener sobre el duque con su estilo de vida demasiado genial, considerando que en ello estaba en juego la posibilidad de una alianza entre príncipes, intelectuales y poetas. La respuesta de Goethe fue ruda, la última palabra de Klopstock había significado el final de la amistad.³⁰ Y acto seguido Stolberg le escribió que Goethe merecía realmente perder su amistad. Todo ello estaba en relación con una forma exacerbada de autoconciencia y la autodefinición de un papel descrito por Stolberg en estos términos: «Es testarudo en grado sumo y su carácter indomable, que si fuera posible sostendría con gusto contra el mismo Dios, me hizo en más de una ocasión temblar por él. ¡Dios, qué mezcla, una cabeza de titán alzada contra su Dios y ahora sumida en esa vorágine del favor de un duque!».³¹ Todos los elementos lingüísticos de autoconcepción y autorrepresentación prometeicas se materializan, a los ojos de cualquier observador, en la primera entrada de Goethe en Weimar. Y no sólo para él, sino para un mundo pe-

29. J. Janssen, *Friedrich Leopold zu Stolberg*, Friburgo, 1877, vol. I, págs. 70 y sig.: «Goethe no sólo es un genio, sino que tiene también, realmente, un buen corazón, pero me dejó horrorizado al hablarme, en uno de los últimos días de mi estancia en Weimar, de los espíritus gigantes, que no se doblegan ni ante las eternas verdades reveladas». Stolberg demonizó a Goethe. Hasta 1780 no publicó el cuarteto que Goethe había confiado, en una carta, a su hermana Auguste el 17 de julio de 1777 y que, a partir de entonces, fue el inicio de toda formación humanística: «Todo lo dan los dioses, infinitos, / por entero, a los que quieren [...]». Desde que fue encontrado, en la Yale Library, el manuscrito, que se creía perdido, sabemos que Stolberg leyó el verbo en presente, cuando lo que, realmente, dice es: «Todo lo *daban* los dioses [...]» (W. Vulpius, en *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, vol. XXIX, 1967, págs. 280 y sigs.). Goethe hablaba de unos míticos tiempos lejanos.

30. Klopstock a Goethe, 8 de mayo de 1776, en *Briefe an Goethe*, edición a cargo de Mandelkow, vol. I, pág. 58; Goethe a Klopstock, 21 de mayo de 1776 (*Werke*, vol. XVIII, pág. 325): «¡Por consiguiente, ni una palabra más sobre esta cuestión!»; Klopstock a Goethe, 29 de mayo de 1776 (*Briefe an Goethe*, *ibid.*, pág. 59): «Usted no ha reconocido, cuando era tan grande, mi muestra de amistad».

31. *Briefwechsel zwischen Klopstock und den Grafen Christian und Friedrich Leopold zu Stolberg*, edición a cargo de J. Behrens, Neumünster, 1964, págs. 189 y sigs. Al final, Stolberg no irá a Weimar, donde, según se lo comunica Goethe a Auguste Stolberg en carta del 30 de agosto de 1776, «había rechazado el cargo de chambelán».

queño, como éste, se trata del lugar donde tiene lugar un acontecimiento del que no únicamente Klopstock espera grandes cosas: el favor definitivo dispensado por el poder al espíritu.

Charlotte von Stein dudaba cómo describir la impresión que había causado la aparición de esta nueva figura en el mundo de Weimar. De todos modos, la carta en que lo hace es la primera que ella escribe en alemán, precisamente por influencia, según confesión suya, del propio Goethe. El hecho de que él hubiera podido conseguir algo así la impulsa a una angustiosa observación: «[...] ¿Qué hará aún de mí?». Al escribir en alemán encontraba ciertas dificultades con el lenguaje; por ejemplo, cuando escribía que con Goethe le iba «admirablemente» —*wunderbar*— podemos o debemos más bien leer «extrañamente» —*wunderlich*—. Cuantas más cosas podía captar una persona, tanto más oscuro y repelente se le hacía la totalidad y tanto más fácil era que errase el camino tranquilo. Algo así escribe, una vez traducido al alemán, en su alemán particular. Y después: todo eso le recordaba a ella la caída de los ángeles, pues, «ciertamente, los ángeles caídos tenían más entendimiento que el resto [...]». ³² La confusa ambigüedad, para ella no captable en un plano moral, la llevó incluso a decir: ahora le llamo «mi santo, y, entretanto, se me ha hecho invisible, ha desaparecido desde hace algunos días y vive en contacto con la tierra, a cinco millas de aquí, en las minas».

El propio Goethe no se ve de otro modo al superar uno de aquellos actos de probar suerte en algo que, si no era imposible, lo parecía: subir el Brocken en invierno. Encareciendo la proeza, escribía, en agosto de 1778, a Merck, que el guarda forestal no cabía dentro de sí de admiración, «ya que, viviendo como vivía en la falda de la montaña, había creído siempre que aquello era imposible». Y a Charlotte le escribió, desde ese mismo lugar: «Ya no es posible decir lo que me ocurrió [...] Dios procede conmigo como con sus antiguos santos, e ignoro de dónde me viene a mí todo esto». Había conseguido obtener la «señal de corroboración» para el «conducto supermaterno que lleva hacia mis deseos», ampliando, «simbólicamente» su existencia; había estado en la cumbre, «cosa que, desde hace ocho días, todo el mundo no paraba de advertirme que era imposible». Hay como un rasgo blasfemo en esta ascensión a la cumbre, dentro de la vieja tradición de lo que sucede en lo alto de las montañas, pues, allá arriba, «sobre el altar del diablo, ofrecí a mi dios mi más amoroso sacrificio de grati-

32. Charlotte von Stein a Johann Georg Zimmermann, 10 de mayo de 1776, en *Goethe als Persönlichkeit*, edición a cargo de H. Amelung, vol. I, págs. 164 y sig.

tud». Todavía un año después celebraba Goethe la fecha de su heroicidad y pedía la participación de Charlotte: «Hace un año, hacia esta hora, estaba yo en la cumbre del Brocken pidiendo al espíritu del cielo mucho de lo que ahora se me ha cumplido».³³

Lo que le cuenta dos años más tarde a la señora von Stein acerca de sus correrías con el duque no suena ya a un andar probando suerte o a una manifestación de señales, pero sí está redactado en un lenguaje secularizado donde se establece una comparación con lo divino: «[...] Sin ser diablos o hijos de dioses, ascendimos a altas cumbres, y hasta los pináculos del templo, desde donde se ven, abajo, los reinos del mundo y sus fatigas, y el súbito peligro de despeñarse».³⁴ Cuando más adelante se añada, en el texto de la carta, a aquella asociación con la historia bíblica de la tentación la de la transfiguración de Cristo, lo propiamente blasfemo quedará trocado ya en lo irónico de haber llegado hasta el límite en un terreno meramente lingüístico.

El lenguaje de la época —o, mejor, de los contemporáneos inquietos— busca confrontarse con lo superado, aunque sólo sea presuntamente superado. Diferenciar entre el tentador y el tentado no es tan importante, y tampoco hay mucha diferencia entre decir de una figura humana especial que es un dios, que es divina, que es un santo, o bien que es un diablo, que es un ser demoníaco, un ángel caído. La Ilustración había dado vía libre, por el lado de lo estético, a tales expresiones al acabar con su seriedad, si bien intentando también conservar y traer a su propio campo la osadía que había en ellas. El viejo Gleim, muy dado a esa clase de locuciones, nos informa de una visita que hizo a Weimar a finales de junio de 1777 y de la impresión que sacó de una velada junto a la duquesa Amalie. Se leyeron cosas del recién salido *Musen-Almanach*, de Gotinga; en esa lectura participaba también Goethe, al principio no reconocido por Gleim. Y entonces se le hizo evidente: «De repente fue como si el soberbio Satán hubiera agarrado al lector por los cabellos, y creí tener ante mis ojos, en carne y hueso, al salvaje cazador. Leía poemas que no figuraban,

33. A Charlotte von Stein, Torfhaus y Clausthal, 10 y 11 de diciembre de 1777, en *Werke*, vol. XVIII, pág. 383; a Johann Heinrich Merck, 5 de agosto de 1778, *ibid.*, págs. 399 y sig.; a Charlotte, 10 de diciembre de 1778, 2 del mediodía, *ibid.*, pág. 409. Acerca de lo asociado históricamente con la ascensión de la montaña, véase H. Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Fráncfort, 1973, págs. 142-144.

34. A Charlotte von Stein, Ostheim, 21 de septiembre de 1780, en *Werke*, vol. XVIII, pág. 530. Sobre esto, véase H. Meyer, *Goethe, op. cit.*, pág. 263.

en absoluto, en el *Almanach*, empleando todas las tonalidades y modos posibles [...]. ¡Éste es o Goethe o el diablo!, le grité a Wieland, que estaba sentado frente a mí en la mesa. ¡Las dos cosas!, fue su respuesta [...].³⁵ Casi hacia la misma época Wieland asignaba a Goethe, en su poema *An Psyche*, todos los atributos de un dios creador: «¡Él crea, / con una auténtica y poderosa fuerza / hace hombres que respiran y que se afanan! / ¡En sus entresijos hay vida!».³⁶ Si dios y el diablo se habían fundido así el uno en el otro no debemos olvidar la *idea fija* de esa figura de toda una vida: por su función, Prometeo es idéntico a Lucifer. Ambos portan la luz desobedeciendo al Dios dominante.

La arrogancia de esta figura —sin la que no sería comprensible el distanciamiento de Goethe respecto a su posterior reaparición— es del mismo tipo que aquel «probar suerte» antes mentado: todos los desafíos que apuntan «hacia arriba» sirven para asegurarse de algo que continúa siendo incólume. La tierra, la cabaña, el hogar son palabras-guía que aparecen en la oda para designar lo intangible, que su Prometeo quería tanto reafirmar ante Zeus como preservar de los embates de su poder. El significado del fuego del hogar es obvio, y el de la tierra es entendido aquí a partir del trauma de sus temblores. Respecto al sentido de la cabaña, aún hemos de decir algo. Sabemos más o menos cómo la veía Goethe, pues en noviembre de 1772 había ya surgido el nombre de Prometeo al final de su primer escrito en prosa, aparecido como anónimo con el título *Von deutscher Baukunst*. El constructor de la catedral de Estrasburgo, Erwin von Steinbach, no sólo es comparado ahí al titán, sino que lo supera, en cuanto transmite la bienaventuranza de los dioses a la tierra, mediando, a través de la belleza, entre los dioses y los hombres. Se trataría de un Prometeo de talante artístico, pero aún no rebelde, sino, más bien, conciliador.

35. «J. W. L. Gleim», en Goethe, *Werke*, op. cit., vol. XXII, págs. 110 y sig.

36. Wieland, *An Psyche*: «[...] Y nadie preguntaba quién es éste, quién es. / ¡A la primera mirada comprendimos que era él! / [...] Nunca en este mundo de Dios / se ha revelado así un hijo suyo [...]» (*Teutscher Merkur*, enero de 1776; el propio Wieland no incluyó el poema en sus Obras). Goethe, a su vez, usaba con libertad los epítetos apoteósicos; así pudo decir, sobre la tragedia *Ugolino*, de Gerstenberg (1768), que estaba «hecha con una fuerza de dioses». Esta manifestación está muy cercana al *Prometeo*; la carta donde se menciona a éste, del diplomático danés Schönborn a Gerstenberg, también al servicio del Estado danés, del 11 de octubre de 1773, desde Fráncfort, nos informa asimismo de cómo Goethe estaba trabajando, «con extraordinaria facilidad», en un drama de nombre *Prometeo*, del cual le habría leído dos actos, donde había «pasajes absolutamente excelentes, sacados de lo más hondo de la naturaleza» (Goethe, *Werke*, vol. XXII, págs. 39 y sigs.).

Su relación con la oda, surgida dos años después, resulta del hecho de que la cabaña de Prometeo sea presentada como el prototipo de la catedral gótica. El elogio de Erwin von Steinbach constituye una polémica contra el *Essai sur l'architecture*, de 1753-1755, del jesuita francés Logier, que figuraba en la traducción alemana de 1768 —*Versuch über die Baukunst*— en la biblioteca del padre de Goethe. Logier defiende el clasicismo argumentando su naturalidad originaria: la forma clásica de un pórtico con frontispicio soportado por columnas puede derivarse de la forma constructiva más sencilla, el cobertizo montado sobre cuatro estacas en los ángulos y un techo de ramas a dos vertientes.

Aunque fuera posible criticar o legitimar el arte a partir del estado primitivo, construcciones teóricas así no estarían libres de reparos, y menos la polémica llevada a cabo por Goethe. Según él, al principio había habido una choza en forma de tienda, consistente en estacas cruzadas por delante y detrás, con una viga o tirante que las mantenía unidas. Ésa sería la forma primitiva de las ojivas y bóvedas góticas, que encontró su consumación en la catedral de Estrasburgo.

Esta disputa —cuyos argumentos el propio Goethe presentaría, despectivamente, como «leyendas protoplásticas»— tendría menos interés si no nos permitiera deducir a partir de qué núcleo imaginario presentaría él al Prometeo de su oda señalando hacia su cabaña, pues la intangibilidad de ésta residiría en la sencillez primitiva de su estructura, acorde con un crecimiento natural. El dominio de esa forma de construcción hacía posible la reconstrucción, en un santiamén, del albergue después de cada tempestad, por no hablar de su resistencia ante los movimientos sísmicos. Pasa como con el fuego, cuyo robo y posesión no significan otra cosa que el poder encenderlo. La alianza con los elementos, con la forma elemental, hace que algo sea inexpugnable. Si se piensa en la domesticación de los cometas y el rayo, signo, para el Siglo de las Luces, de sus logros, se comprende el contragolpe que supuso, para la conciencia de la época, el carácter indomable de la incertidumbre más hostil al hombre, la del suelo. El suceso de Lisboa había hablado, en definitiva, a favor de Rousseau, cuya figura está también detrás de la imagen primitiva de aquella sencilla choza y su indestructibilidad. Así es como Prometeo consolida la rebeldía de la razón en el plano básico de la supervivencia. Todo giraba en torno a la inmortalidad, en la que el muchacho ya había pensado tras oír el sermón sobre Lisboa, pero una inmortalidad entendida ahora en toda su materialidad terrenal.

Ciertamente quedaba un largo puente por tender entre la cabaña primitiva de Prometeo y la catedral gótica, al no ser la choza más que una obra de la más estricta y amarga necesidad, mientras que la catedral respondía a uno de los mas grandes impulsos constructivos de la humanidad, aparte de que la nueva conciencia de la originalidad estética a duras penas podía admitir que una procedía de la otra. Pero justamente en esa disociación entre lo necesario y lo estéticamente bello ve el panegirista de Erwin von Steinbach el peligro de la desvalorización del arte, que se convierte en un mero adorno de la vida, perdiendo así la incuestionabilidad de aquello que Goethe expresa con la metáfora del árbol divino. «Os quieren hacer creer que las bellas artes han surgido de nuestra inclinación a hacernos más hermosas las cosas que nos rodean. ¡Esto no es verdad!» El genio, que es la propia naturaleza productiva, no adorna cosas que ya estaban, mucho antes, en uso, sino que produce, junto con los medios, la forma, junto con la primera choza, y a los arcos y las bóvedas. No haría otro mundo enfrentándose al del miedo y la preocupación, sino que, de todo aquello que el temor y la preocupación se han visto obligados, por la necesidad, a producir, saca él materia para ulteriores formaciones. «Mucho antes de que sea hermoso el arte está ya creando y, con todo, es ya un arte tan auténtico y tan grande —e incluso más auténtico y más grande— como el propio arte hermoso. Pues en el hombre hay una naturaleza creadora que tan pronto tiene asegurada su existencia se muestra, enseguida, activa. Tan pronto como este semidios, activo en su ocio, no tiene nada que temer o de qué preocuparse, va buscando por doquier material para insuflar en él su espíritu [...]»³⁷ Si Goethe hubiera conocido mejor el mitologema de Prometeo cuando escribía esto se habría percatado, en este punto, de que Prometeo, sirviéndose de los medios de la autoconservación, había dado la libertad de seguir desarrollando aquel mundo de formas que era fruto de la pura necesidad, desde la choza, por tanto, hasta llegar a la catedral. Pero el pensamiento fundamental de la oda sigue siendo, pese a esa nueva actitud de rebeldía, la referencia a la cabaña y al fuego del hogar. El Prometeo alfarero de hombres de la última estrofa del poema no es sino la consecuencia del Prometeo de la primera estrofa, que se ha hecho consciente del carácter intocable de la tierra, la cabaña y el hogar.

Si escarbamos en la última capa que nos permite captar el primer surgimiento de Prometeo en la obra de Goethe, no nos sorprenderá

37. *Von deutscher Baukunst* (noviembre de 1772), en *Werke*, vol. XIII, págs. 16-26.

que, antes de la pasajera asociación, en la última línea, del titán con Erwin von Steinbach, se haya hecho otra asociación, esta vez con Shakespeare. Pues si el autor se sirvió, basándose en el arquetipo de la catedral gótica, de la idea de desarrollo natural frente al clasicismo, Shakespeare constituía la correspondencia literaria de todo ello. Lo que Goethe dice sobre la impresión que nos causa la catedral gótica, donde quedaría integrada la altanería de crear en la evidencia de lo natural, vale, exactamente igual, para Shakespeare. Incluso en el hecho de ser ambos olvidados por los hombres hay, en él, «un destino similar al del constructor, que apiló montañas pétreas hasta las nubes». Y este pensamiento lo sigue desarrollando Goethe con la equiparación, legitimadora, entre obra y crecimiento natural: «A pocos había sido dado concebir en su alma, en forma de árboles de Dios, un pensamiento babélico así de total y grandioso, y necesariamente hermoso hasta en sus más pequeños detalles».

En el discurso *Zum Schakespears Tag*, pronunciado por Goethe en Fráncfort el 14 de octubre de 1771, aniversario del nacimiento de Shakespeare, tras volver de Estrasburgo y haber solicitado un puesto de abogado, contrapone, de nuevo, la naturalidad de Shakespeare a la tragedia clasicista con sus tres unidades, como confrontará, un año después, en el panegírico de von Steinbach, el principio del gótico con el modelo clasicista del pórtico de columnas. El punto de vista, basado en el contraste, es el mismo. Y es en ese acto de contrastar donde el acento recae, por primera vez, en el nombre de Prometeo.

Shakespeare y Erwin von Steinbach tendían en común que la obra artística de ambos no fue producida siguiendo las reglas dadas, sino que fue ella misma, al surgir, la que evidenció su propia regla, aun cuando, de hecho, no hubiera ninguna otra de la misma clase. Shakespeare se habría remitido al principio de la creación, a fin de presentar a sus personajes como algo del todo natural. No es nada obvio que, precisamente aquí, salga a relucir el nombre de Prometeo pues su mitologema deja abierta la relación de las criaturas de su taller con las cosas previas y las prescripciones de una naturaleza ya existente; en la oda, Goethe —incrementando lo blasfemo mediante referencias postolímpicas— hará que su Prometeo cree a los hombres a su imagen: «Una raza igual a mí [...]». El antiguo mito da por supuesto que aquellas criaturas de cerámica son incapaces de vivir —hay una escisión entre su equipamiento y las condiciones que impone una naturaleza a la cual no pertenecen—. Incluso el Shakespeare del discurso onomástico, competidor, en lo artístico, como, más tarde Erwin von Steinbach, de Prometeo, ha de superar la obra de éste, que

Goethe, en conformidad con la antigua iconografía, se representaba como unos hombrecillos salidos del taller del titán: «Él compitió con Prometeo, retocando, rasgo a rasgo, a sus criaturas humanas y dándoles una grandeza colosal: de ahí que no reconozcamos, en sus personajes, a nuestros hermanos; y luego los vivificó con el aliento de su espíritu, de modo que es él mismo quien habla a través de todos ellos, y tenemos que reconocer su parentesco».³⁸

Este Prometeo no se encuentra, pues, en la perplejidad de no poder dar vida a sus terracotas sin la ayuda de la hija de Zeus; se sirve, ya aquí, del aliento de su propio espíritu, al modo del creador bíblico. El hecho de recurrir a Prometeo como a una figura de carácter original incrementa la falta de miramientos con que Goethe contrapone a Shakespeare el gusto de la época, una época, para él, incapaz hasta de juzgar partiendo de la naturaleza y según la naturaleza, ya que, «desde jóvenes, sentimos en nosotros mismos, y vemos en otros, lo encordelado y adornado que está todo». Shakespeare es la respuesta al Rococó, el cumplimiento del grito que clama por la naturaleza, de la que están hechos sus personajes. Pues el gusto estropeado de la actualidad necesitaría, para poder desarrollarse y salir de sus tinieblas, nada más y nada menos que «casi una creación nueva». Se necesita un nuevo Prometeo.

Mítica no es, únicamente, la jornada de creación del hombre por parte de Prometeo, que, mediante el arte, puede repetirse. También es mítica la vivencia de tener acceso a ese acto original. El poeta que iba a contribuir como ninguno a hacer fracasar a la Ilustración y a posibilitar al Romanticismo su mayor aportación —la traducción de su obra— es percibido ahora mediante la pre-acuñación de toda una metafórica de la luz. La primera página de Shakespeare había causado en él —dice Goethe en su panegírico— el mismo efecto que tendría para un ciego de nacimiento el recobrar la luz ocular: «Me daba cuenta, lo sentía con la mayor vivacidad, que mi existencia se expandía hasta lo infinito; ahora todo era, para mí, nuevo, desconocido, y esa luz inusual me hacía daño en los ojos». Shakespeare es el Prometeo que representa, contra la reglamentación clasicista —de cuyas piezas francesas afirma Goethe que son «parodias de sí mismas»—, la naturaleza de la poesía dramática. Lo que no se capta aún es la posibilidad de ver prefigurada esta hostilidad en la de Prometeo contra Zeus. El Prometeo del discurso en honor de Shakespeare, así como el de la loa a Erwin von Steinbach, no es aún la figura prototí-

38. *Zum Schakespears Tag*, 14 de octubre de 1771, en *Werke*, vol. IV, págs. 122-126.

pica de un conflicto entre dioses, sino de una sobrepujabilidad demiúrgica mediante el arte.

El pequeño ritual de Goethe significaba investir a Shakespeare con los atributos de una nueva autocomprensión estética, era el descubrimiento de una virulencia apenas anunciada por el hecho de que Voltaire, a su retorno de Inglaterra en 1728, hubiera introducido en el continente, de contrabando, los dramas de Shakespeare, sin sospechar hasta qué punto éstos iban a acabar, definitivamente, con su propio valor como dramaturgo. Resulta curioso, para el escenario alemán y para la relación del propio Goethe con la concepción juvenil de sí mismo, que pudiera olvidar también ese texto temprano relacionado con la figura de Prometeo. En sus memorias no sólo no menciona ese texto, sino tampoco el acto de la celebración en honor de Shakespeare. No incluyó el discurso en la edición de sus Obras y ni siquiera lo guardó. A él, tan susceptible a todo lo ominoso, probablemente le habría causado un gran sobresalto el hecho de que el discurso de Shakespeare fuera conservado para la posteridad por aquel mismo Jacobi que había guardado y sacado a la luz pública su oda *Prometeo*. Ernst Beutler sospecha que Goethe hizo llegar a Jacobi una copia manuscrita del discurso en 1774, con el pretexto de que, un año antes, en 1773, Herder había publicado a su vez un artículo sobre Shakespeare en las *Blättern von deutscher Art und Kunst*. El discurso no fue impreso hasta 1854.

Que la celebración onomástica de Shakespeare fue, de verdad, un ritual y no algo inventado posteriormente por Goethe para añadirlo al texto lo sabemos por el libro de cuentas del padre. Allí queda constancia de los víveres de la celebración y de la presencia de músicos en aquel *Dies onomasticus Schakspear*. En la biblioteca del padre se encontraba también el primer volumen de la traducción de Shakespeare publicada por Wieland en 1762, acompañado de un extracto manuscrito del *Mercure de France*, de diciembre de 1769, donde se habla de la primera celebración inglesa de Shakespeare, ese mismo año, en Stratford. En ella Shakespeare era elevado, a título póstumo, a la condición de ciudadano de honor de la ciudad.

El asiento que hace el padre de Goethe del ritual onomástico en su libro de contabilidad nos deja perplejos. Pues aquel hijo, entonces preocupado con sus perspectivas como abogado, pudo haber confirmado, justamente con ese discurso, las dudas del padre sobre si el dinero gastado en comida y música para la celebración no había ido en la falsa dirección. Esta circunstancia aclara un poco el antagonismo que luego tomará forma en el conflicto entre dioses del poema *Pro-*

meteo, pues para el poeta del fragmento dramático y de la oda de ese nombre Prometeo es, también —y esto no es lo de menos— un hijo, el hijo de Zeus.

Desde la *Teogonía* de Hesíodo, y según la autoridad de alguien tan empapado en la tradición como el mitólogo Diodoro de Sicilia, el titán Jápeto había sido el padre de Prometeo. Pero existía una variante que adjudicaba la paternidad a Zeus. En éste se habían acumulado ya, de todos modos, tantos deslices que uno más o uno menos carecía de importancia, y esta vez había sido con la hija de Océano. Esta genealogía tiene, a su favor, buenas razones de índole alegórica, en conexión con el mismo nombre de Prometeo. Una historia prometeica «providente» sólo era aceptable, para una sistemática alegórica, si ese atributo se convertía en la «providencia» de Zeus y, con ello, también de su hijo. De todo esto no sabía nada Goethe, pues no figuraba en el léxico de Hederich, utilizado por él. Si bien al final del artículo se hace mención de una «interpretación diferente» —según la cual algunos entenderían la figura de Prometeo como una alegoría de la providencia divina, «por la que se creó a los primeros hombres y a todas las cosas»— no se advierte de ningún desplazamiento que haya podido tener lugar, con ello, en la genealogía. El propio Goethe, para lograr que en la configuración de la historia prometeica se captase su propio conflicto, no hizo sino usar de una licencia de polisemia.

Lo que, en todo caso, sí hubiera podido consultar era la versión —que es ya otra cosa— del *Diccionario* de Bayle, el cual había declarado como la mejor tradición la que hacía de Prometeo el fruto de un desliz de Hera con el gigante Eurimedón y en la que Zeus tomaba el robo del fuego sólo como un pretexto para librarse de la presencia de aquel desvergonzado bastardo. En cualquier caso, el Goethe posterior hubiera podido sacar algunos estímulos de una constelación así.

Sería exagerado querer ver hostilidad en la relación de Goethe con su padre. Pero así como la autoproclamación artística implica contraponerse a algo —un arte contrapuesto a otro arte o, potencialmente, un dios contrapuesto a otro dios—, así también la autodeterminación de Goethe como poeta se formó haciendo frente al realismo, al plan de vida, a la pedante sobriedad y, mal que le pese a aquella anotación de la onomástica de Shakespeare, al libro de contabilidad del padre. Hay que decir, sobre todo, que el padre no pudo obstaculizar el desarrollo de aquel impulso genial de dios-artista, de titán-demiurgo. Esto se evidenció al oponerse a que el hijo fuera seducido por la Corte de Weimar.

Tan pronto como Goethe trabó contacto en Fráncfort con el príncipe heredero de Weimar afloró la desconfianza del padre ante cualquier trato con el mundo cortesano. Como ciudadano de Fráncfort, tenía en su mano todos los triunfos: no necesitaba sino hacer recordar a su hijo cómo le había ido, no hacía mucho, a Voltaire en esta ciudad, perseguido por el rey de Prusia. El acercamiento a los «grandes» de este mundo no acababa de convencer, en absoluto, al padre, «pues, según su sentir burgués, él se había mantenido siempre alejado de los grandes».

Es extraordinariamente significativo, en este intento, por parte del padre, de meter al hijo en su propia dimensión vital, el hecho de que se sirva, para fundar su radical rechazo a lo cortesano, de la sabiduría popular, como, por ejemplo, del dicho —no sin razón, mitológico— de que quien se mantenga lejos de Júpiter quedará también fuera del alcance de sus rayos: *Procul a Iove procul a fulmine*. Aparte de esto, Goethe nos informa también del procedimiento empleado por él para hacer frente a esa invasión del padre en su vida; consistirá precisamente en hacer una variación libre de tales dichos, hasta convertirlos en una parodia y una inversión de sí mismos, cosa que constituirá un presupuesto indispensable para nuestra hipótesis sobre la invención de ese «tremendo apotegma» que enfrenta a un dios con otro.

Tal procedimiento de contraataque ante los envites del padre, antes de su marcha a Weimar, le seguirá pareciendo al viejo Goethe tan importante para encontrarse consigo mismo y tan preñado de futuro en su vida que, en el libro XV de *Poesía y verdad*, nos presenta, con toda una colección de ejemplos, cómo demostró él entonces la reversibilidad de sentido de aquellas sentencias. La perspectiva de una visión del mundo «desde abajo» es confrontada con su polo opuesto «a partir del momento en que nosotros, imaginándonos algo grande, queramos tomar también el partido de los grandes del mundo». Las distintas lecturas del «tremendo apotegma» antes mentado nos revelarán lo cerca que está, no sólo en lo estilístico, sino también en su aspecto de resignación, de la inolvidable advertencia del padre. Al recibir, el 13 de diciembre de 1813, la visita del historiador Heinrich Luden, que le expone un plan para sacar, contra Napoleón, un *Teutschen Journals*, él le conjura, utilizando casi los mismos avisos del padre, «a dejar que el mundo siga su marcha, no metiéndose en las disputas entre reyes, en donde nunca será escuchada ni mi voz ni la suya».³⁹

39. Heinrich Luden, *Rückblicke in mein Leben*, Jena, 1847 (reimpreso en Berlín, 1916, págs. 89 y sigs.).

Así como los dichos paternos le habían obstaculizado a él el camino, él da también, indirectamente, sus punzadas a propósito de una recensión hecha por Wieland del *Götz*, que estaba malhumorado por su otro escrito *Dioses, héroes y Wieland*. Según nos informa Johanna Fahlmer, Goethe le dijo, señalando hacia las páginas del *Merkur*, que lo que a él le había irritado tanto en el artículo de Wieland era «el tono [...] ¡Sí, eso es, eso es! ¡Justo, justo así habla mi padre [...]! ¡El tono paternal! ¡Es lo que me ha sacado de mis casillas!».⁴⁰ El tono paternal: el mismo día en que se marcha de Fráncfort, el 30 de octubre de 1775, Goethe anota, teniéndolo aún bien fresco en la memoria, lo que el padre le mandó decir, «como un aviso de despedida para el futuro», sirviéndose de la amenaza apocalíptica de algo ya inminente tomada del evangelio de Mateo: «Rogad para que vuestra huida no ocurra en invierno ni en *sabbath*». A ello, no sin malicia, añade el recién fugitivo que eso había sido dicho «todavía desde el lecho».⁴¹

Pero no era sólo el tono. Las dudas que el padre abrigaba sobre lo genial o el trato con los grandes del mundo habían sido un obstáculo en el despliegue de su vida artística. Y ahí es donde se mezclaron las figuras del padre y de Dios, como compendio de una resistencia con la que él tenía ya que enfrentarse cuando se desprendió de su fase pietista con la conciencia de que eso era un acto contra la voluntad de una divinidad que no le dejaba llegar a sí mismo. Por citar de nuevo lo escrito, en enero de 1769, a Langer, su amigo de la época de estudios en Leipzig: «Parece que Dios no quiere que yo me haga autor». Tener que autoafirmarse contra la voluntad de Dios le hizo capaz de identificarse con Prometeo, sirviéndose de tal situación para la elaboración del drama sobre la «oposición entre Dios y el hombre». Con esto cuadra aquella fórmula de repulsa con que el hijo rechaza, en el fragmento *Prometeo*, al enviado del padre y lo que éste quiere: «Yo no quiero [...] ¡Su voluntad contra la mía! ¡Uno contra otro! Me parece a mí que se contrapesan». Esto constituye ya el principio constructivo del «tremendo apotegma», el primer vestigio de la imposibilidad de detenerlo.

El tono del Padre-Dios forma parte del lenguaje propio de la propuesta de unas formas de vida y unas concepciones de existencia pre-determinadas, donde se entra en un mundo ya acabado y se ocupa en

40. A Johanna Fahlmer, principios de mayo de 1774, en *Werke*, vol. XXII, págs. 44 y sigs.

41. «Cuartilla suelta de la Biblioteca de la Universidad de Estrasburgo», *ibid.*, vol. IV, pág. 988.

él el sitio que ha sido prefijado, así como el mundo del Dios de la naturaleza Zeus es un mundo perfecto en el que intentar embutir aún nuevas criaturas es, necesariamente, una rebelión. El demiurgo Prometeo sólo puede ver el mundo como un desierto, como *materia bruta*, como el escenario para un esfuerzo, único y descomunal, por hacer de lo que es casi-nada un mundo de verdad. Eso es lo que siente Goethe al elaborar lo rebelde de su situación: «Lo que cuesta cavar pozos y construir una cabaña en el desierto [...]». ⁴²

No obstante, el demiurgo establecido en el desierto, en lo aún no dado, con su cabaña y sus pozos, no deja de ser una ilusión; no es una metáfora posible para un camino de hecho. Éste está determinado por lo que el padre había rechazado, por la cercanía de los grandes, la protección de la Corte, la artificialidad de la esfera de Weimar. De ahí que incluso en los últimos recuerdos sigan juntas la temática prometeica y la alianza con Weimar, como transición de un mundo a otro mundo. Sólo este otro mundo podía conceder y soportar la dimensión de irrealidad necesaria para ser un Prometeo sin su rebeldía, un autor sin un conflicto entre dioses. Al encontrarse con el hombre demoníaco se consume, finalmente, la negación de la burguesa sabiduría paterna, que lo insta a mantenerse alejado de Júpiter y de sus rayos.

Sin embargo, en Roma Goethe normalizó su relación con Júpiter. Junto a la pirámide de Cestio le pidió paciencia, realizó el titán una refinada y vaporosa forma de capitulación: «Tolérame aquí, Júpiter y, más tarde, Hermes me lleve / junto al monumento a Cestio, suavemente hasta el Orco». Así concluye la séptima de las *Elegías romanas* su diálogo implorante con Júpiter Xenius. La rebeldía titánica se manifiesta aquí, en este lugar, como un error del mundo nórdico, en donde Júpiter no es representado en toda su plenitud, evocando así —con su presentación demasiado pobre— una opuesta voluntad estética. Pero aquí, donde no hay pozos que cavar en el desierto, no tiene nada que hacer la oposición titánica, que queda transformada en la quietud de la contemplación. Todo lo que está allí abarca ya la naturaleza de lo otro, ya no es «el mundo descolorido e informe» donde un «espíritu insatisfecho» tenía que introducir el propio. Y ese Júpiter hospitalario es, expresamente, el «Padre» que le vuelve a llamar, como si él tuviera aún algo que ver con la soberbia prometeica: «Poeta, ¿hacia dónde te encaramas?». En febrero de 1788, durante el carnaval romano, Goethe dibujó la pirámide

42. A J. C. Kestner, mediados de julio de 1773, en *Werke*, vol. XVIII, pág. 201.

de Cestio, expresando su deseo de ser enterrado allí, deseo que le iba a ser concedido a su hijo.

La invocación al Júpiter Xenius en la pirámide de Cestio representa la renuncia a su primera concepción de Prometeo. Pero tampoco es la última palabra al respecto. Si partimos de este punto de su vida, comprenderemos lo que significará la transformación del mitologema en *La vuelta de Pandora*. Será una de aquellas inversiones de las que Goethe tanto gustaba, desde la época de su lucha con los proverbios sapienciales del padre: Prometeo es titán y, con todo, también es padre, Prometeo en el papel de padre, un Prometeo sin el polo opuesto de la rebeldía. Así es como se consuma, en el propio mito, un trabajo de *coincidentia oppositorum*. Sólo en cuanto Prometeo es padre de Filero sigue siendo una figura en la que poner la esperanza en el futuro, aunque él mismo pertenezca a un sordo mundo anterior, demiúrgico, de cuevas y fuego. La figura es recuperada a partir de la posible identidad con el poeta. Ahora es la representación de una serie de condiciones y circunstancias que guardan relación con necesidades elementales, antes de toda libertad de índole estética. Prometeo ya no es el inventor de una cabaña primitiva en cuya forma estaba prefigurada la catedral gótica; su esfera vital ha sido trasladada a las cavidades de la tierra, donde sus serviciales demiurgos forjan las herramientas de la historia, a cuya marcha Goethe tanto se había acercado desde la invocación de Júpiter a los pies de la pirámide de Cestio. Y todavía le aguardaba la aproximación mayor.

CAPÍTULO III

PROMETEO SE CONVIERTE EN NAPOLEÓN; NAPOLEÓN EN PROMETEO

¡Mal! No se apresura así
a un emperador...

GOETHE, en la prueba teatral
de *Zenobia*, de Calderón, en 1815

Nietzsche escribió en 1885 una aguda observación sobre la relación de Goethe con Napoleón en conexión con la pregunta: «¿Qué pensaba propiamente Goethe acerca de los alemanes?».¹ Como pasó con otras muchas cosas que le rodeaban, nunca habló claramente sobre ello. Supo muy bien lo que significaba «un silencio sutil, de por vida». Nietzsche intentó abrirse paso por entre este silencio con un salto de pensamiento hacia una cuestión más general. Quería saber qué cosa fue, en definitiva, capaz de mover a Goethe. No fueron las guerras de liberación ni la Revolución francesa, sino que «el acontecimiento que le hizo repensar su *Fausto*, e incluso todo el problema que es el “hombre”, fue la aparición de Napoleón».

¿Ha exagerado Nietzsche? ¿Ha exagerado acaso porque de lo que se trataba, para él, era de presentar su sentido del superhombre, hacerlo conocer por el efecto que él produjera precisamente allí donde el efecto pudiera potenciarse a sí mismo, donde el efecto hiciera surgir, a su vez, otro efecto?

No creo. Hay algo oscuro en la autorreferencia de Goethe a Napoleón que no puede ser aclarado viendo cómo el propio emperador confiesa, en su encuentro en Erfurt, ser lector del *Werther* o cómo

1. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, VIII, § 244 (trad. cast.: *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1972). Nietzsche veía en Napoleón a uno de los «más grandes continuadores del Renacimiento» (*Die fröhliche Wissenschaft*, V, § 362).

concede al poeta su Orden. Esto no debería ser calificado más que de un «honor realmente insignificante», tratándose de un hombre como Napoleón, que «toda su vida estuvo haciendo traer escritores a presencia suya mientras desayunaba».² El hecho de que Goethe siguiese llevando la Legión de Honor incluso tras la derrota del emperador no sólo se debía a la obcecación del anciano, que se oponía a todo furor patriótico, sino a un gesto elemental de autoconservación.

Nietzsche habla del vuelco que da el pensamiento de Goethe sobre el hombre a la vista de Napoleón. Para él mismo, ésta no es sino una de las muchas grandes palabras dichas por él y a las cuales, finalmente, sucumbió. Para Goethe, como persona que salió ilesa de todo ello, un repensar así significaba un trauma de su identidad. La continuidad de la relación con la figura de Napoleón va más allá de cualquier otra en la vida de Goethe, si excluimos la relación con las figuras de Prometeo y Fausto, que circunda, a su vez, todo el complejo napoleónico. En el mismo plano de motivación está la defensa de la propia identidad, que es siempre la identidad de una concepción y un proyecto de vida. Su defensa se realiza mediante el rodeo de la mitificación. Cuanto más horrible se le revela la figura de Napoleón a cualquier retrospectiva histórica tanto más artificioso se hace el concepto auxiliar de lo demoníaco, que armoniza la evidencia del gran momento del encuentro de Erfurt con el sinsentido, por ejemplo, de la aventura egipcia.

Cuando Goethe empieza a leer, en 1829, las *Mémoires sur Napoléon*, de Louis-Antoine de Bourrienne, secretario del emperador, comenta que el libro le ha proporcionado «las conclusiones más curiosas», ya que, aunque escrito con la mayor sobriedad y sin entusiasmo, se advierte enseguida «el carácter grandioso que tiene, si uno se atreve a decirlo, lo verdadero».³

El libro sigue ocupando a Goethe todavía un día más. Es un libro que haría desaparecer, «ante lo terrible de la realidad», todo ese nimbo y esa ilusión forjados por los historiadores y los poetas en torno a Napoleón. Pero, para Goethe, la figura sigue separada de los efectos de sus acciones: «[...] El héroe no se hace, con ello, más pequeño; más bien pasa lo contrario, que crece cuanto más gana en verdad». Con todo, las expresiones sobre Napoleón cobran mayor dureza. Cuando la conversación recae sobre el autor de una larga epo-

2. H. Meyer, *Goethe*, Stuttgart, 1967, pág. 22.

3. *Gespräche mit Eckermann*, 5 de abril de 1829, en *Werke*, vol. XXIV, págs. 339 y sig.

peya sin valor, Eckermann manifiesta su extrañeza de que los seres humanos se dejen agriar tanto y que incluso echen mano de los medios más falsos únicamente «por un poco de renombre». ¿Qué le replica uno que también se ha dejado agriar por ello? Con aire casi condescendiente, Goethe corrige a Eckermann y le desvía hacia el tema de Napoleón: «Querido muchacho, [...] un nombre no es una nadería. ¡Por hacerse un gran nombre Napoleón hizo amigos casi a medio mundo!».

En el curso de esta lectura, Goethe habla con Eckermann, el 7 de abril, acerca de la expedición en Egipto. La «terrible realidad» de la que se hablaba el día anterior se había convertido ahora en «esos hechos en su desnuda y sublime verdad». En aquella empresa oriental, toda conjetura sobre su finalidad se había revelado como un puro encubrimiento de la arbitrariedad: «Se comprueba cómo él emprendió esa expedición únicamente para llenar un tiempo en que él no podía hacer nada en Francia para convertirse en señor». Napoleón había tratado al mundo como el virtuoso y compositor Hummel a su piano. Pero, en todo ello, tenía algo que Goethe, evidentemente, no consideraba obvio: «Napoleón era especialmente grande en mostrarse en todo momento el mismo. Antes de una batalla, durante la batalla, después de una victoria, después de una derrota, él seguía en pie con la misma firmeza y tenía siempre claro y decidido qué es lo que había que hacer. Estaba siempre a la altura, en cualquier elemento, en cualquier momento y circunstancia, así como a los seguidores de Hummel, de ahí atrás, les es igual que éste toque un adagio o un allegro, en tono de triple o de bajo». El libro, según él, refutó toda una serie de leyendas sobre el comportamiento de Napoleón en Egipto. Por ejemplo, su bajada a los pirámides. Sin embargo, es verdad que visitó a los enfermos de peste, para dar un ejemplo de que la peste podía ser vencida si se podía vencer el miedo a la misma.

Y ahora, en este punto donde parece haber alcanzado el mayor distanciamiento de esa aventura y de todos sus horrores, hace Goethe algo que algunas veces ha hecho de forma inmediata y, con más frecuencia, indirectamente: intenta compararse con Napoleón. Él mismo se había expuesto a un contagio casi inevitable en un caso de fiebre traumática, «apartando de mí la enfermedad solamente con la fuerza de una voluntad decidida». La siguiente generalización sirve como intermediaria de la mirada que va de Napoleón a Goethe y viceversa. «¡Es increíble el poder que, en tales casos, tiene la voluntad moral! Se apodera, por así decirlo, de todo el cuerpo y lo pone en un estado de actividad que repele todos los influjos nocivos [...] Esto lo sabía

Napoleón muy bien, y sabía que no arriesgaba nada al dar a su ejército ese ejemplo imponente.»

Si bien en ocasiones recurre a la comparación con él mismo incluso de un modo forzado, vacila en aplicar un mismo lenguaje. La «voluntad moral» que él mismo se autocertifica significa, igualmente, un distanciamiento de la idea de cercanía de lo «demoníaco», de lo que él reniega. Hay un campo medio de atributos referentes a lo extraordinario y a la productividad que pueden ser compartidos. Sorprendentemente, entre éstos se encuentra también el referente a la «iluminación».

En la primavera de 1828 Eckermann se sentía mal e insomne, y también poco decidido a aceptar consejos que pudieran ayudarle a superar ese malestar. Por ello, Goethe se burlaba de él. Así afloraron un par de lemas que llevaban, casi inevitablemente, a Napoleón: el destino y el demonio. Refiriéndola a la repugnancia que Eckermann tenía a ser ayudado, Goethe modificó la frase que Napoleón había pronunciado sobre la política: «¡El destino del hombre lo hacen sus ofuscaciones e iluminaciones!». Y continuó conjugando, de un modo irreal, otra sentencia: «Sería necesario que el demonio ejerciera su tutela sobre nosotros cada día y nos dijera y empujara a realizar lo que en cada momento deberíamos hacer». La debilidad de Eckermann condujo al tema de la fuerza de Napoleón. Éste había estado «siempre iluminado, con la mente clara y la voluntad decidida» para poner en obra inmediatamente aquello que él considerara necesario. De él se podría decir que se encontraba «en un estado de iluminación continuada»; se trataba, en definitiva, de «un tipo que nosotros somos incapaces de imitar». Eckermann objetó que, en su edad avanzada, Napoleón se vio privado de esa iluminación, con lo que Goethe estaba de acuerdo; él mismo no había vuelto a hacer de nuevo sus canciones de amor o su *Werther*, pues aquella «divina iluminación que hace que salga lo extraordinario la encontraremos siempre ligada a la juventud y a una época de productividad [...]».

Y entonces Eckermann vuelve a un concepto que Goethe se encargaba de recoger, al concepto de genio. En eso los resultados van muy juntos: «Pues qué otra cosa es el genio sino aquella fuerza productiva por la que surgen acciones que pueden ser mostradas ante Dios y ante la naturaleza y que, precisamente por ello, tienen consecuencias y son duraderas». No se dice nada sobre la «cualidad» de esas acciones y sus consecuencias; sólo importa aquí su intensidad. Después de tantas privaciones, tantas noches en vela, tantas terribles fatigas y excitaciones en esa vida de Napoleón, a sus cuarenta años no podía

quedar ya nada sano. Justamente cuarenta años tenía Napoleón cuando se encontró con Goethe en Erfurt y Weimar.

En ese 11 de marzo de 1828, cuando estaban hablando sobre Byron, la conversación derivó de nuevo hacia Napoleón. Es frecuente que el destino de hombres así, favorecidos por la suerte en su juventud, tome en su mediana edad un cariz desfavorable. El demonio no es, únicamente, un impulsor, es también un traidor. Siempre que Goethe aborda el tema de lo demoníaco adquiere la ventaja de poder escabullirse de nuevo de una comparación con él mismo. Así es posible pronunciar con mayor suavidad palabras que suenan muy duras: ¡Cuando ha cumplido ya su misión «el hombre tiene que arruinarse de nuevo!».

Los demonios le ponen una zancadilla tras otra, hasta que, finalmente, lo derriban. «Eso le ocurrió a Napoleón y a muchos otros».

Nada indica que Goethe pudiera ser consciente de que hablaba sobre sí mismo cuando decía que lo mejor para los que habían sido ya abandonados por sus propios demonios era que se marchasen, «a fin de que quedara aún algo que hacer para otra gente en un mundo como éste, calculado a largo plazo». Sólo después de su propia muerte quedó de manifiesto cuánta gente y con qué urgencia había esperado ese desenlace. En ese momento, el 11 de marzo de 1828, de lo que se trataba, para Goethe, sin que lo dijera expresamente, era de autocorroborarse en la sensación que tenía de haberse visto confrontado con Napoleón en el cenit de su destino y haber sido capaz de sostener su mirada, cuando aún estaba del todo dominada por el impulso de su demonio.

La escena primitiva que sirve de marco a todas las autocomparaciones de Goethe con Napoleón es el encuentro de Erfurt, a principios de octubre de 1808, cerca de aquel momento en que él sostuvo la mirada del victorioso conquistador. El significado de haber estado expuesto a algo así y haberlo superado con éxito se le fue haciendo patente poco a poco. Se trata de algo de lo que no podemos fácilmente hacernos cargo en una época como la actual, que a lo sumo exige que nos enfrentemos a la mirada de los poderosos, de dirección incierta, en la pantalla televisiva. Pero Napoleón era ya desde hacía justamente dos años, desde la batalla de Jena, el hombre que, inesperadamente, había puesto en peligro y sometido a una profunda transformación la vida de Goethe mediante la simple amenaza de aniquilar al Estado del cual él era ministro; había hecho, pues, extremadamente inseguro el suelo sólido en que él se asentaba, convirtiendo con ello en una metáfora cercana y punzante aquel lejano recuerdo del terremoto lisboeta.

La amenaza de desmoronamiento del mundo que él mismo se había creado había movido, asimismo, a Goethe a realizar lo que con menos probabilidad se hubiera podido esperar anteriormente de él: casarse con la madre de su hijo, dando así el carácter de irrevocables a sus relaciones humanas más íntimas. Tras esto, y a la vista del campo de batalla de Jena, expresó por primera vez el pensamiento que iba a proporcionar un final articulado a su proceso de autocomprensión prometeica: sólo un dios puede resistir a un dios. Una prueba de ello era el poder sostener la mirada del emperador. En un hombre así no deja de tener importancia el hecho de que —según el relato del testigo fidedigno Soret, venido de Ginebra a la Corte de Weimar como preceptor del príncipe— todavía dos años antes de su muerte enrojeciese cuando se le mencionaba su encuentro con Napoleón, rechazando siempre cualquier pregunta sobre la transcripción de aquella entrevista.⁴ Su respuesta era que no había escrito nunca nada sobre acontecimientos contemporáneos que afectaran a intereses aún vigentes, que quería evitar todo lo que pudiera provocar conflictos penosos: «[...] Laissons ce soin à nos successeurs et vivons en paix».

Su frecuente acompañante en las expediciones mineralógicas durante sus estancias de cura en Marienbad, el magistrado y criminalista de Eger Joseph Sebastian Grüner, no acababa de entender a qué se debía aquel fuerte sentimiento mostrado por Goethe cuando, en el curso de una conversación que tuvo lugar en agosto de 1822 y que versaba, preferentemente, sobre la teoría de los colores y Napoleón, le leyó, en su propia traducción, la oda escrita por Manzoni a la muerte del emperador: «Estaba como transfigurado, totalmente en trance, sus ojos irradiaban fuego [...]».⁵ Debemos tratar de entenderlo.

¿Qué cosa pudo pasar en Erfurt que Goethe se negaba —por no decir que se andaba con remilgos— a consignar por escrito? ¿Qué era aquello que él mantenía como el recuerdo de una experiencia totalmente singular imposible de ser compartida con otros, y hasta quizá de ser comunicada? Una carta a Silvie von Ziegesaar nos pone en conocimiento de que al menos a ella le había contado algo de su conversación con Napoleón en Erfurt. Fue Christiane, la mujer de Goethe, la que había apremiado a Goethe, que titubeaba, a que fuese a

4. Frédéric Jacob Soret, *Tagebuch*, 18 de enero de 1830, en *Werke*, vol. XXIII, pág. 657: «Je lui ai dit qu'il s'y trouvait des passages de mémoires de Talleyrand où il était question de lui et de son entrevue avec Napoléon, cela l'a fait rougir».

5. 8 de agosto de 1822, *ibid.*, pág. 226.

Erfurt, donde el emperador quería reunir a los príncipes. El 4 de octubre, dos días después de su primer encuentro con Napoleón, seguía dando las gracias, desde Erfurt, a Chistiane «por haberme empujado a venir», pero se limitaba a indicar, lacónicamente, que el emperador, «con la mayor amabilidad, mantuvo conmigo una larga conversación».⁶ Un plan de informe acerca de esa comparecencia ante Napoleón, esbozado en 1824 por iniciativa del canciller von Müller, nunca encontró desarrollo en los escritos autobiográficos.

El 1 de octubre de 1808 Goethe ve por primera vez a Napoleón, en casa de Lever. Esto quedó vinculado inmediatamente con la propia historia de su vida, pues el escenario del acontecimiento le es familiar: «El local, conocido de muy atrás, con personal nuevo».⁷ Cuando a la mañana siguiente es presentado al emperador, el recuerdo que le queda de ello toma la forma de un apunte de la dirección escénica de un drama: «La multitud se dispersó [...] Fui llamado al gabinete del emperador. En ese preciso momento es anunciado Daru, que fue recibido al instante. Yo titubeo. Llamado de nuevo. Entro. El emperador está sentado junto a una gran mesa redonda, desayunando [...] El emperador me hace señas de que me acerque. Permanezco ante él a una distancia conveniente». Sigue el intercambio de miradas, que lo decide todo: «Tras mirarme detenidamente, me dijo: *Vous êtes un homme*. Me inclino ante usted». Y cosas así. El conjunto no suena a descripción, sino como las indicaciones escénicas para una liturgia de iniciación.

Goethe subraya que en esa conversación se limitó a responder lo estrictamente necesario y de la forma más natural. Esta acentuación de la naturalidad se corresponde con el hecho de que el emperador pusiera algunos reparos a un pasaje del *Werther*, que, en su opinión, no sonaba muy natural, así como «siempre había tenido la profunda sensación de que el teatro francés se apartaba de la naturaleza y de la verdad». Cuando Daru hace observar a Napoleón que Goethe había traducido el *Mahoma* de Voltaire, el emperador se explaya diciendo que, en ese libro, encontraba poco apropiado que «aquel vencedor

6. *Werke*, vol. XIX, pág. 560. A Zelter se limita a hacerle también una vaga referencia: «El emperador de Francia ha mostrado una gran inclinación hacia mí» (30 de octubre de 1808, *ibid.*, vol. XIX, pág. 567). Deja traslucir un poco más cuando escribe a Cotta: «[...] He de confesar que en toda mi vida no me ha podido suceder nada tan sublime y satisfactorio como el haber podido estar ante el emperador francés, y además de tal modo» (2 de diciembre de 1808, *ibid.*, vol. XIX, pág. 572).

7. *Ibid.*, vol. XII, pág. 635.

del mundo hiciera de sí mismo una descripción tan desfavorable». Tal como esto se nos comunica apenas puede haber dudas de por qué Napoleón desaprobaba que se diera una imagen tan injusta de los triunfadores del mundo. Respecto a ello Goethe, más tarde, el 8 de agosto de 1815, hará a Boisserée la observación de que la objeción de Napoleón había sido «tan certera que no había más que pedir». Ahora estaba en condiciones de razonar cómo Napoleón había llegado al punto de corregir con tanta clarividencia a Voltaire a partir de su concepción sobre aquel fundador religioso, evidencia sólo explicable por la equivalencia entre el que concibe ese concepto y el propio concepto. «¡Claro que sí, él, que era otro Mahoma, debía saberlo muy bien!»

Pese a toda esa docilidad de Goethe respecto a Napoleón hemos de examinar con más detenimiento cómo elude el reproche de aquella única falta de naturalidad del pasaje del *Werther*. Su respuesta, acompañada «de una amable sonrisa», es que tenía que confesar que, efectivamente, «en ese pasaje se puede detectar algo falso», pero que, por otra parte, acaso sea el poeta el único a quien se ha de perdonar si se sirve de un artificio —además no tan fácilmente detectable— «para suscitar determinados efectos, que no habría podido lograr por una vía ordinaria y natural». El poeta se toma, en su campo, algunos derechos que su interlocutor hacía ya mucho tiempo que se tomaba continuamente en su propio campo. Hay en ello algo que parece no necesitar una justificación, de la que incluso no es susceptible. Ante Napoleón, topa con un factor histórico para lo cual no puede haber una teodicea, como el poeta del *Sturm und Drang* tampoco había precisado de ninguna otra justificación que la suministrada por su propia obra. Napoleón comprende enseguida que se ha establecido una comparación entre los dos. Su crítica de la tragedia del clasicismo francés la concluye diciendo que esas obras sobre el destino habían pertenecido a una época más oscura, pues ¿a dónde iríamos ahora con ese concepto de destino? Justamente ahora, cuando se está a punto de gestionar hasta al destino. Esto es lo que encierra la sentencia del emperador, tan poco adecuada, ciertamente, para Goethe, de que la política es el destino, cosa que no quiere sino sustituir el *fatum* estético del clasicismo por las aspiraciones de la voluntad imperial.

Por una indiscreción de August, el hijo de Goethe, conocemos otro detalle de la conversación. Estaba contando al canciller von Müller, en presencia de su padre, que éste tuvo que prometer al emperador que escribiría una obra sobre la muerte de César —mejor, por su-

puesto, que *La muerte de César*, de Voltaire—. ⁸ Resultaba significativo que ese drama de 1732 fuera representado con motivo del encuentro entre príncipes. Napoleón aportaba a Goethe un tema que él mismo, en su juventud, había querido trabajar, y no podía saber que su interlocutor había tenido asimismo el sueño juvenil de un drama sobre César.

¿Ha prometido Goethe, como podemos entender por lo que dice su hijo, lo que no tenía más remedio que prometer? La indiscreción del hijo es un poco insidiosa. También sobre su propia vida había caído la sombra de esa conjunción de su padre con Napoleón, al habersele prohibido participar en la guerra de liberación y, con ello, en esa alta ocasión del espíritu de la época. Aquel pasaje del *Stammbuch* de Fichte se había convertido en un dura carga para él: «A usted, hijo único de un ser único en nuestra época, la nación le demanda grandes cosas». August, según observa en 1813 Charlotte von Stein, fue «el único joven distinguido que permaneció aquí, en su casa». De manera que el énfasis que pone en esa demostración de estar iniciado en los recuerdos del padre sobre Napoleón se convertía en una desesperada rebeldía ante su forzosa participación en el posterior apartamiento de Goethe de las emociones de sus contemporáneos.

En Erfurt, por tanto, se había hablado, por ambos lados, de determinadas obras. Parecía que el emperador estaba a punto de mostrar al poeta qué aspecto presentaba la cosa vista desde su lado cuando, de repente, se volvió hacia su intendente general en Prusia, Daru, para tratar la cuestión de la contribución de impuestos. Sin apenas proponérselo, Goethe —convertido en testigo de cómo la política se torna un destino— retrocedió un poco hasta un mirador. Y en ese momento se dio cuenta de que precisamente en ese mirador había vivido él treinta años antes horas gloriosas y sombrías.

Es la identidad de la propia vida lo que trata de salvar este espectador de cómo se hace la historia. Lo que percibe le empuja a ese rincón protector del recuerdo. Nos asegura, de forma reiterada, que mientras escribía las observaciones sobre el ajeteo que había en torno al emperador no podía dejar de «acordarse del pasado». Y a ello consagra, en su escrito, más espacio que a lo concerniente a esa actualidad: aquellos viejos tapices, aquellos retratos de las paredes, ahora descolgados. Es el emperador el que rompe el hilo de sus recuerdos, al alzarse y dirigirse hacia Goethe, a fin de separarlo, «con una especie de maniobra», del resto de los que participaban en aquel

acontecimiento. Y de ahí surge el momento de mayor relieve. La situación se vuelve a equilibrar en sentido inverso a la dirección que Goethe había seguido al entrar y acercarse al emperador ocupado con el desayuno. Ahora es Napoleón quien vuelve la espalda al resto y se dirige sólo a Goethe, y únicamente para preguntarle si está casado y tiene hijos. Napoleón no podía saber que esa pregunta ya no le resultaría un poco penosa a su interlocutor precisamente por el resultado que había tenido su invasión belicosa del territorio: el casamiento de Goethe. Si es o no cierto que Napoleón le invitó a París pertenece, en todo caso, a las cosas de la entrevista que él se calla. Bastante importante —pero que acaso también desviada de cosas más importantes— es la noticia que nos da el escrito de que Napoleón concedió a Goethe el 14 de octubre la Orden de la Legión de Honor. Sólo a Silvie le hizo saber, el 15 de octubre, aparte de que había sido honrado con la *Legion*, que había sido «apremiantemente invitado» a París, pero que él tenía que ordenar sus cosas en Fráncfort tras la muerte de su madre: «Todo son señas y estímulos para atraerme hacia el suroeste, cuando, por lo demás, era exclusivamente en el sureste donde yo solía buscar mi salud».

Los contemporáneos de la teoría del comportamiento saben lo que significa resistir impávido la mirada de otro. Para los contemporáneos de Goethe eso representaba ya un factor casi mítico. Heine escribe sobre los ojos de Goethe que éstos estaban «quietos, como los de un dios»: «Pues ésta es la característica por antonomasia de los dioses, que su mirada es fija y sus ojos no revolotean inseguros de un lado para otro».⁹ Y no es casual que, en este punto, Heine sitúe a Napoleón y a Goethe en el mismo nivel: «Esa última cualidad la tenían también los ojos de Napoleón. Por lo que estoy convencido de que éste era un dios». En lo referente a Goethe, Heine sabía lo que decía, pues él mismo no había podido resistir la presencia de este Júpiter: «De verdad, cuando lo visité en Weimar y estuve ante él, volví, sin querer, la vista hacia un lado, como extrañado de no ver yo también al águila, con los rayos en el pico, posada junto a él. Faltó poco para que me dirigiese a él en griego [...]».

Los ojos de dios de Napoleón siguieron presentes en la memoria de Goethe hasta sus últimos años. Sólo habló de ello de forma indirecta. El 17 de enero de 1827, un día en que Goethe estaba sereno, como señala Eckermann, ese estado no quedó enturbiado ni siquiera

9. Heine, *Die Romantische Schule*, I, en *Sämtliche Schriften*, Briegleb, vol. III, pág. 405.

por el hecho de que la conversación derivara, en presencia del hijo, la nuera y el canciller von Müller, hacia la época de la ocupación napoleónica. Müller hace referencia a una carta del entonces mensajero francés en la Corte de Weimar, en donde se hacía también mención de Goethe. La carta llama a Weimar una tierra feliz, una tierra «donde el genio puede tener una relación tan familiar con el poder supremo». Esto es como un lema que da entrada al tema de Napoleón. Sin embargo, para llegar a ello todavía hay que dar un rodeo. Se habla de ciertas adquisiciones de la señora de Goethe, que no habían encontrado la aprobación de August. El viejo Goethe sabe, al respecto, algo oído de Napoleón: «No hay que aficionarse demasiado a las hermosas mujeres [...], pues fácilmente pierden todos los límites. Hasta en el Elba seguía recibiendo Napoleón, para pagarlas, facturas de sombrereras».¹⁰ Éste no habría condescendido fácilmente a los deseos femeninos tampoco en épocas pasadas. Un comerciante de moda le dio a entender, con motivo de una presentación, que, en este aspecto, hacía demasiado poco por su esposa. A esta desvergüenza mercantil Napoleón no respondió ni una palabra, «pero lanzó al otro una mirada tal que el hombre recogió sus cosas lo más rápido que pudo y ya no se dejó ver por allí nunca más». A la pregunta de la nuera de si eso no había ocurrido por los tiempos del Consulado, Goethe contesta, no sin una autorreferencia, que, probablemente, Napoleón era ya emperador, «pues, de lo contrario, su mirada no habría sido tan terrible». Pero lo demoníaco no es siempre tan dominante. La serenidad de Goethe sigue incólume al recordar, de forma indirecta, la mirada que él había resistido: «Pero no puedo menos de reírme del hombre al que la mirada le penetró en todos los miembros y que probablemente se veía ya decapitado o fusilado».

El 15 de diciembre de 1812 Goethe anotó que el diplomático francés von Wolbock había notificado que el emperador iba a pasar por Weimar, «por lo que se había informado sobre mi persona». Acto seguido, el Diario describe, una y otra vez, la estancia del emperador en Weimar, como si fueran datos de la propia vida. El recuerdo del emperador derrotado no era menos válido para él que el intercambio de miradas con el vencedor de Jena. La profunda participación de Goethe en el destino de Napoleón, hasta su final, sobrevivió incluso al horror creciente que iba sintiendo por los hechos del corso. El 13 de agosto de 1813 se encontró con el emperador en Dresden, cuando estaba inspeccionando los trabajos de las trincheras. En 1815 reflejó

10. *Ibid.*, vol. XXIV, págs. 205 y sigs.

en su Diario el episodio de los cien días. El 30 de abril de 1817 escribía: «Por la noche, confesión de Napoleón». El 14 de enero de 1822, indicando, de nuevo, en qué parte del día escribía: «De noche, solo. Traduje la oda de Manzoni a Napoleón». El 15 de agosto de 1828 encontramos, con una duplicación nada atípica en Goethe, una conjunción del calendario cristiano y el mítico: «Asunción de María, aniversario de Napoleón». El ocaso y fin del emperador en Santa Helena encontraron un lugar destacado en las lecturas de Goethe. Leía el *Mémoire de Saint-Hélène*, de Hudson Lowe, así como otras obras sobre su derrota y prisión. En aquella rocosa isla del Atlántico sur se consumaba, para Goethe, el destino de un Prometeo en el que él había delegado, en Erfurt, su primera comprensión de sí mismo como artista y su propia arrogancia de otros tiempos. En esta delegación se basaban tanto la lealtad con el destino del corso como también el haberse desmarcado de su cualidad demoníaca.

Antes de la batalla de Leipzig Goethe había hecho una apuesta sobre la victoria de Napoleón sobre los aliados. Cuando, tras su derrota, algunos oficiales vinieron a visitarle y el conde Colloredo fue alojado en su casa, apareció ante ellos con la cruz de caballero de la Legión de Honor.

En nada se ve con más claridad la afinidad de Goethe con los presagios que en su relación con Napoleón. Al mismo tiempo en que éste huye de la isla de Elba tiene lugar, según nos informa Sulpiz Boisserée, la llegada de un anillo con la cabeza de Serapis, que Goethe había pedido, sin poderlo conseguir, mucho tiempo antes. Un amigo vino a verle diciendo: «¡Adivine usted algo desorbitado!». A lo cual respondió Goethe, siguiendo irónicamente el juego: «¡El Día del Juicio Final!». El visitante, como no podía ser de otra manera, lo negó. Lo próximo que a Goethe se le ocurrió, entre las posibilidades de cosas descomunales, fue esto: «Napoleón ha huido». Y a ello se ha de agregar lo principal, según el relato de Boisserée: «Al día siguiente llegó el anillo».¹¹ Lo que se va estratificando en la relación de Goethe con Napoleón —independientemente de la fiabilidad de los hechos, porque lo inventado o exagerado también lo confirman— pertenece a la categoría de lo «significativo».

11. *Werke*, vol. XXII, pág. 799. Goethe anota en su Diario hasta un presagio concerniente a Napoleón: durante una fiesta en su honor en Fráncfort, el nombre del emperador se vio envuelto, al final, en una nube de humo producida por los fuegos artificiales, de manera que se dejó de ver, «cosa que fue tomada por la multitud como de mal agüero» (anotación del 22 de agosto de 1806, en *Tagebücher*, op. cit., pág. 268).

De mal agüero es también la caída del cuadro de Napoleón, que nos ha transmitido una persona digna de todo crédito, Joseph Sebastian Grüner, conforme a lo relatado por el propio Goethe. Esto va integrado en otro presagio: durante una excursión a Franzensbad Grüner le muestra a Goethe la representación plástica del emperador y de su segunda mujer en la fuente Marie-Luise. Grüner le hace observar qué efecto tan «espiritual» hace aquel hombre de pequeña estatura junto a Marie-Luise. Goethe contesta: «Espiritual [...] lo era en grado sumo, ¡lástima que no se contuviera, como aquí, en sus límites!»,¹²

Este consejero, experto en criminología, le cuenta detalles sobre la construcción del brocal de la fuente. Para su construcción se había hecho venir a expertos de Praga, con el resultado de que, poco tiempo después de su partida, todo lo edificado se vino abajo, por lo que se encargó al ebanista del lugar que hiciera, sin demora, una versión más barata; claro que, con ella, la Sprudelquelle, que ahora llevaba el nombre de Napoleón, quedó separada de la de Marie-Luise. Este presagio fue luego confirmado por la realidad.

Y con esto engancha perfectamente Goethe. ¿Cómo iba él a quedarse sin ningún presagio en su relación con Napoleón? «Tras la batalla de Leipzig, un cuadro suyo que estaba en mi habitación se desprendió sin ningún motivo conocido del clavo del que colgaba; ¿qué dice usted a esto?» En épocas oscurantistas y supersticiosas se lo habría considerado una señal del cielo, que anunciaba el nacimiento o la muerte de algún gran hombre, contesta Grüner. El contenido presagioso de la fuente de Franzensbader se le representa ahora como demasiado ingenuo. Vuelve a insistir con la palabra-clave: «límites». Es una característica de Goethe no permitir nunca que otro se arroge la capacidad de determinar la medida de la grandeza, por lo que nos ceñiremos literalmente a lo que nos transmite Grüner: «Cuando veo aquí esta Sprudelquelle al lado de la otra de Marie-Louise me imagino a Napoleón separado de su hijo en la isla de Santa Helena, viviendo, interiormente, coartado, como aquí, sin poder salirse de sus límites. Únicamente un espíritu grande puede seguir entero en una situación así. Pese a todo, su prisión iba a hacerle inocuo; millones de seres humanos han sido sacrificados por él». También Goethe piensa en la humanidad y en su bien, pero elude hacer un veredicto sobre Napoleón, quedándose con la fuente y confiando en sus efectos beneficiosos para la humanidad: «¡Dejemos que esta Sprudelquelle —o

12. *Ibid.*, vol. XXIII, págs. 170 y sigs.

de Napoleón, como usted la llama— siga produciendo sus buenos efectos para la humanidad!». El informe acaba con todo el laconismo, indicando que a continuación volvieron a Eger.

La significación de lo napoleónico culmina en una coincidencia que hace que, a título póstumo y por una vía poco clara, Napoleón tome partido por algo que para el propio Goethe era central en la obra de su vida: la teoría de los colores. Aquí surgen los presagios a partir de lo demoníaco, que tiene poder para hacer que lo heterogéneo converja en una significación inesperada. El hecho de que Napoleón hubiera leído el *Werther* y lo «llevara siempre consigo», incluso en Santa Helena —como el propio Goethe sabía, desde 1829 y se lo comunicó a Roschalin, su traductor ruso—, no suscita ninguna significación ominosa. No hay nada demoníaco en el emperador respecto a sus juicios literarios. Pero que Napoleón tomara partido por la teoría de los colores, aunque ya no estaba, y precisamente porque ya no estaba, entre los vivos, sí es algo que pudo haber afectado profundamente a Goethe.

En el otoño de 1830, cuando Goethe trabajaba en el final de la segunda parte de su *Fausto* y acababa de empezar la cuarta parte de *Poesía y verdad*, que iba a contener el «tremendo apotegma», mientras la muerte rondaba a Napoleón en Santa Helena y recibía la noticia de la muerte, también, de su único hijo en Roma, ocurrió algo curioso. En el viaje de vuelta de Italia, donde se había separado, en Génova, de August von Goethe, Eckermann vio, en el escaparate de un peluquero de Estrasburgo, un pequeño busto de Napoleón, hecho de cristal opalescente, que parecía ofrecerle todos los fenómenos propios de la teoría de los colores, según se le mirara sobre el trasfondo oscuro de la sala de atrás, o bien al revés, desde allí con la luz de la calle como fondo. Eckermann vio al instante que Goethe quedaría fascinado con esa obra. «Aquella imagen vidriosa adquiriría, a mis ojos, un valor incalculable [...]»¹³ De modo que compró el busto y lo hizo enviar a Weimar.

Todavía de viaje y antes de que tuviera la noticia de la muerte del hijo de Goethe, Eckermann recibió la carta de agradecimiento del padre por ese maravilloso regalo. Goethe confirmó a su Eckermann que «al contemplar aquel admirable busto transmisor de colores» había quedado impresionado, penetrado «por el magnífico fenómeno primordial, que surge aquí con todas sus manifestaciones». Al menos en la elección de la expresión, que, en ese momento, no pudo ser más

13. *Werke*, vol. XXIV, págs. 429-431.

que una forma de hablar, insinuaba Goethe que detrás de la casualidad de este hallazgo y de haber podido fijarse Eckermann en algo así se veía una mano demoníaca: «Cuando su demonio le traiga a usted de regreso a Weimar verá lo que es esa imagen a la luz de un sol claro y fuerte [...]». Sin dudarlo ni un instante, reivindica a Napoleón para su teoría de los colores: «Aquí se ve realmente en él al héroe victorioso incluso en la causa de la *Farbenlehre*. Tenga usted mi mayor agradecimiento por esta inesperada consolidación de una teoría que me es tan querida». ¡Qué hambre de otras cosas que no eran demostraciones!

Después de todo lo que Goethe había experimentado e inventado en su relación con Napoleón tenía que ser importante para él esta baratija casual. Ya antes, el 2 de mayo de 1824, había establecido ante su interlocutor Eckermann la más alta y atrevida conexión que hubiera hecho jamás dentro del horizonte de su autocomprensión y de su vivencia de la historia: «Napoleón heredó la Revolución francesa [...] y a mí me ha sido dado descubrir el error de la doctrina newtoniana».

El término «demonio» lo usa él, como hace, con frecuencia, con tantas otras cosas, desplazándolo, por así decirlo: refiriéndolo al destino de otra persona, pese a que lo acaba de referir a sí mismo. Algo más tarde, el 2 de marzo de 1831, nos asegura que lo demoníaco no sólo está dentro de las personas o rondándolas, sino que asoma, y de un modo completamente peculiar, en los acontecimientos «y, sin duda, en todos aquellos que nosotros no somos capaces de solucionar a base de entender o razonar». No se trata de ningún intento de definir lo demoníaco, sino, únicamente, de describir la resistencia que lo caracteriza. Goethe niega que en su propia naturaleza haya algo demoníaco; pero está «sujeto» a ello. En cambio, Napoleón había sido una especie de demonio, y, por cierto, «en el más alto grado, de manera que apenas puede ser comparado con nadie [...] Seres demoníacos de esa clase los griegos los tenían por semidioses». Y entonces a Eckermann se le ocurre preguntar si Mefistófeles no tiene también rasgos demoníacos. Llama la atención que Goethe no dude en negarlo inmediatamente, con el argumento: «No, [...] Mefistófeles es un ser demasiado negativo; lo demoníaco se manifiesta en una fuerza de acción totalmente positiva».¹⁴

¿Qué seriedad, qué peso tiene, y, sobre todo, con qué exactitud se ha de tomar esta expresión de «demonio» en Goethe, especialmente

cuando va referida a Napoleón? En primer lugar, según mi opinión, el hablar de lo demoníaco no es sino una renuncia a la frivolidad con que la juventud del Sturm und Drang había hecho uso del atributo «divino». Respecto a Napoleón, la lengua de Goethe le traiciona más de una vez. En una conversación con el canciller Müller, el 23 de marzo de 1830, esa asociación viene envuelta en esa forma doméstica con que se trata la cuestión del paso del tiempo. Estaban hablando, una vez más, del tema Napoleón. Müller forzó a Goethe a que recordara algo con la observación de que era terrible tener que decirse que desde todo aquello habían pasado ya veintidós años. Goethe eludió el golpe: mejor sería no mencionarlo, pues, «de lo contrario, es para volverse loco». No es que Napoleón fuera incluido en la autocomparación, casi humilde, con Dios que Goethe haría a continuación, pero era difícil que sin estar hablando de él se hubiera hecho esta asociación: «Ante Dios, mil años son como un día; ¿por qué nosotros, como pequeños dioses que somos, no vamos también a sobreponernos a algo así?». Es exactamente lo inverso al gesto de humildad de Müller ante el paso implacable del tiempo; a quien haya dejado tras él acontecimientos de esa envergadura ya no le afectará el cómputo de los años.

Aquí ya no queda nada de aquello de lo que se burlaba Jean Paul, cuando, en una carta a Christian Otto, del 18 de junio de 1796, describía su visita a Goethe: la casa, desconcertante con su gusto por lo italiano, el panteón de imágenes y estatuas, aquella paralizadora frialdad «de la angustia» que le estaba oprimiendo el pecho. Finalmente, apareció Goethe: «[...] Entra, al fin, el dios, frío, monosílabo, sin acento».

Sólo al final de todo, tras su muerte, retornará una vez más, en la pluma de Eckermann, el tono apoteósico. El final de la segunda parte de las *Gespräche* constituye una de las prosas más hermosas en alemán. A la mañana siguiente de la muerte de Goethe, Eckermann hace que Friedrich, el sirviente, le abra el cuarto donde yace el cadáver. El entrelazado de atrevimiento y respeto de estas líneas alcanza su punto culminante cuando Eckermann manda retirar la sábana mortuoria que envuelve el cuerpo desnudo. Es un instante de epifanía: «Friedrich abrió el sudario, y yo quedé maravillado del divino esplendor de esos miembros [...] Yacía, ante mí, un hombre perfecto, en toda su gran belleza, y la fascinación que sentía me hacía olvidar, por momentos, que el espíritu inmortal había abandonado ya esa envoltura. Puse mi mano sobre su corazón —en torno no había más que un hondo silencio— y me volví hacia un lado, para dejar correr

libremente mis lágrimas contenidas». Esto ya no es Goethe, sino Eckermann, pero Eckermann ante el Goethe muerto.

Si el atributo de lo «demoníaco» es, en Goethe, un indicio de que ha desaparecido el uso frívolo del otro atributo, de lo «divino», la razón de ello hay que buscarla, ante todo, en su trato profundo con el spinozismo. En la absorción panteísta lo divino, en el sentido literal del término, se ha hecho algo «indiferente»: es la caracterización para *todo* en general. Lo divino ya no puede ser lo excepcional; en eso se convierte lo demoníaco. Se otorga este rango a todo aquello que exceda lo humano corriente, que posea la cualidad de la «inaccesibilidad». No se trata de lo antdivino, que, de todos modos, en el panteísmo es aún más estrictamente «utópico» que en el monoteísmo, ya que «no hay lugar» en él para algo así. No obstante, allí donde haga su aparición en el lenguaje se podrá descubrir un trasfondo politeísta, pudiendo ser entendido como un «panteísmo con un reparto de papeles». Es la licencia estética de una metafísica que, de suyo, no justifica más que la estética de la naturaleza, haciendo superflua la del hombre, al no quedarle ya ningún espacio libre.

Goethe lo ha visto muy claramente: el panteísta metafísico ha de poner en práctica, en el arte, respecto al politeísmo, un concepto doble de verdad. Pero incluso moralmente no hay en el panteísmo lugar alguno para la desmesura ni en el bien ni en el mal; nada puede estar a favor o en contra de Dios, dado que nada es capaz de ser fuera de Él. Aquí se apunta lo que significará la categoría de lo demoníaco, en cuanto dominio intermedio no claramente determinable, para el susodicho «tremendo apotegma», en que culmina la cuarta parte de *Poesía y verdad*. Puede enfrentarse a un dios todo lo que, por su parte, sea también un dios, y sólo tiene sentido hablar de ello si no hay solamente *Uno*.

Goethe niega, es cierto, que Mefistófeles pueda ser visto también como un demonio. Pero no podría darse una apuesta entre Dios y Mefistófeles si entre ellos rigiera la mortal seriedad del dualismo o la exclusividad del monoteísmo. Así es como el trasfondo del *Fausto* se convierte, al menos, en el como-si de un politeísmo. Sus pruebas de fuerza son serias; pero no definitivas, sino, más que nada, episódicas. En este reino intermedio, al fin y al cabo ni metafísico ni moral, sino, más bien, estético, es donde Goethe coloca a Napoleón. En su traducción de la oda *El cinco de mayo*, de Manzoni, le llama el «hombre de los horrores»; pero era imposible, para Goethe, que aquél hubiese representado una pura voluntad malévola y no hubiera deparado otra cosa que el mero fracaso de la desgracia. Lo demoníaco constituye, respecto a lo moral, una categoría exótica.

En el curso de una conversación con Eckermann sobre Fausto, que le había sumido «durante algunos momentos en un estado de tranquila reflexión», Goethe, para fundar su opinión sobre lo demoníaco, recurre, expresamente, a esa visión de la edad de las cosas. No podría ahuyentar el pensamiento de que «los demonios, para molestar y burlarse de la humanidad, hacen aparecer a veces figuras singulares, tan seductoras que todos se sienten atraídos hacia ellas y tan grandes que nadie las puede alcanzar».¹⁵ Goethe pone el ejemplo de Rafael, Mozart y Shakespeare. Con Shakespeare, a su vez, equiparado por él, en su primera fase del *Genieperiode*, a Prometeo, compara ahora —lo que no deja de ser una clave para la valencia estética de su categoría de lo demoníaco— a Napoleón, claro que calificándolo de «inaccesible», no de «seductor». Eckermann termina de pensar lo que aquí, como siempre, le ha sido propuesto para que lo piense él también, agregando que «los demonios podrían haber tenido también con Goethe intenciones similares, dado que también él es una figura demasiado seductora como para no sentirse impulsado hacia él y demasiado grande como para poder alcanzarlo».

La asociación pasa por el tema de Fausto. Ocurre en una conversación con Sulpiz Boisserée, el 3 de agosto de 1815, que gira en torno a Spinoza, la teoría de los colores y, sobre todo, el *Fausto*, sobre cuyo final Goethe no quiere aún decir nada, aunque lo dé ya por acabado, «muy bien logrado y grandioso». El paso, que viene sin querer, hacia otro tema se corresponde exactamente con la tesis nietzscheana de que la aparición de Napoleón le habría hecho repensar a Goethe su *Fausto* y todo ese problema que es el «hombre»: «Fausto pone, al principio, al diablo una condición de la que se derivará ya todo lo otro. El tema de Fausto me lleva a la cuestión de cómo yo pienso y he pensado a Napoleón. El hombre que tiene poder sobre sí mismo y se reafirma en ello hace lo más difícil de hacer y lo más grande».¹⁶

Apunta todavía más alto aquella otra manifestación que vincula el atributo de lo demoníaco tanto a Cristo como a Napoleón. El criterio, para ello, es el poder sobre los elementos, esto es, sobre la naturaleza. De Cristo dice Goethe: «La magia que dimana de su persona, hasta tal punto que los sanos se adhieren a él y los enfermos se sienten curados, e incluso su poder sobre los elementos, que hace que se calme, ante él, la furia de las tormentas y del oleaje, todo eso, aunque se

15. *Gespräche mit Eckermann*, 6 de diciembre de 1829, en *Werke*, vol. XXIV, págs. 373 y sigs.

16. *Ibid.*, vol. XXII, pág. 802.

dé en una naturaleza predominantemente divina, parece pertenecer a la especie de lo demoníaco». Y en conexión directa con esa frase sigue la que se refiere al corso: «Así, en Napoleón estaba activo lo demoníaco como quizás en ningún otro ser de los tiempos modernos».¹⁷ Un poder sobre la naturaleza derivado del de Napoleón lo experimentó el propio Goethe. Zelter nos informa de que el 3 de mayo de 1816 éste guardaba cama enfermo y le parecía «casi imposible» participar en una gran ceremonia que iba a tener lugar en la Corte. Cuando, «por suerte, le vino a la memoria una sentencia napoleónica»: «L'Empereur ne connaît autre maladie que la mort». A continuación, le comunicó al médico que, si no moría, estaría puntualmente en su sitio. «Parece que tanto el médico como la naturaleza se tomaron a pecho esta sentencia tiránica, pues, el domingo, a la hora indicada, allí estaba yo en mi puesto [...]» Uno se preguntará de qué gran ceremonia se trataba. Era la aceptación, por parte de los distintos estamentos, del ascenso, tras la derrota de Napoleón, de Carl August al rango de Gran Duque y su recepción de la promesa de una Constitución, que éste —sería el primero en hacerlo entre los príncipes alemanes— cumpliría ya un mes después. Napoleón había coadyuvado, mediante una inducción demoníaca, a que Goethe, promovido asimismo al cargo de «ministro de Estado», participara incluso en la fiesta donde se celebraba el último triunfo sobre él.

La restricción introducida por Goethe ante Eckermann, de que «en los tiempos modernos» en ningún otro ser estaría tan activo lo demoníaco como en Napoleón aún no se había hecho cuando, el 3 de enero de 1807, escribió a Knebel que se tendría que haber previsto que «la mayor figura que había sido posible en toda la historia» vendría de Francia. «Uno niega lo descomunal mientras puede.» Con todo, parece que se dio algo así como una despotenciación de los poderes primigenios. Antes de ponerse a hablar, en 1831, de Cristo y Napoleón, Goethe introdujo este enunciado: «Tengo la sensación de que en tiempos anteriores lo demoníaco ha sido más potente, como si en un siglo tan prosaico como éste no encontrara la oportunidad de manifestarse. Hay importantes vestigios de ello en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, y hasta en Cristo se hallan rasgos que podríamos incluir en esto que digo». Podemos recordar aquí que, en un nivel de ironía más alto, Sigmund Freud, en una carta a Thomas Mann, escrita el 14 de junio de 1936, hizo una comparación de Napoleón con el José de Egipto.

17. *Gespräche mit Eckermann*, 28 de febrero de 1831, *ibid.*, vol. XXIV, pág. 743.

Una característica de la figura demoníaca no es solamente que mande por sí misma sobre los elementos, sino que pueda incluso inducir en otros la capacidad de hacerlo. En un paseo en coche con Eckermann, Goethe abordó el tema de la noticia de la muerte de Eugen Napoleón Beauharnais, duque de Leuchtenberg. Él había sido, según sus palabras, una de las pocas personas, que cada vez son más raras, de carácter. Todavía el verano anterior había coincidido con él en Marienbad. Allí se enteró de los planes que estaba haciendo para unir el Rin y al Danubio mediante un canal. «Una empresa grandiosa, si se tiene en cuenta la resistencia local. Pero a alguien que ha servido bajo Napoleón y ha sacudido con él el mundo eso no le parece imposible.»¹⁸ Se sigue manteniendo aquí el esquema de que la resistencia ante las circunstancias, la materia o los elementos forma parte también de la grandeza del hombre y de la obra que se encuentre en el radio de influencia de una naturaleza demoníaca.

Ésta se mide también por el vacío que deja tras de sí. Para Goethe era casi obvio que Napoleón había instalado una inquietud que pedía figuras parecidas, pero que de hecho sólo fomentaba las de un rango inferior. El heredero de la Revolución, que parecía haber cerrado el abismo sobre el que Goethe se había inclinado ya desde el asunto del collar, dejó, al marcharse, un nuevo abismo. El año del levantamiento contra Napoleón se le hace a Goethe patente que únicamente el odio había podido unir a los alemanes, como lo escribe a Knebel el 14 de noviembre de 1813: «Quiero ver yo lo que harán una vez que lo hayan expulsado al otro lado del Rin». Lo seguirá viendo así hasta el final. Cuando el 21 de marzo de 1831 llegan noticias sobre los continuos tumultos de París, recurre al ejemplo de Napoleón para explicar «ese delirio de la gente joven por querer intervenir en los más altos asuntos de Estado». Aquél había suscitado en la juventud de su país un egoísmo que no se quedaría tranquilo «hasta que surja, entre ellos, un gran déspota en el que vean encarnado, en grado sumo, lo que ellos mismos desean ser».¹⁹

No obstante, como pasa siempre en esas manifestaciones de Goethe, el derecho está del lado del hombre demoníaco. Para el mundo, para los otros queda el perjuicio de que las necesidades despertadas por aquél no puedan ser satisfechas de nuevo por seres parecidos. «Lo malo es que un hombre como Napoleón no puede volver a nacer tan pronto, y casi me temo que habrán de pasar aún algunos cientos

18. *Ibid.*, 29 de febrero de 1824, en *Werke*, vol. XXIV, págs. 100 y sigs.

19. *Ibid.*, 21 de marzo de 1831, en *Werke*, vol. XXIV, págs. 484 y sigs.

de miles de hombres hasta que el mundo aplaque de nuevo su inquietud.»

Cuando habla de Napoleón el punto de referencia, abierta o solapadamente, siempre es el propio Goethe, pues es también una secuela suya que el hombre de espíritu activo sólo pueda preparar en silencio muchas cosas buenas para el futuro, pero tendrán que pasar años para que se pueda pensar en una influencia de índole literaria. Sorprendentemente, la cuenta de resultados de Goethe no entraña ninguna amargura por ese hombre que hizo de sí mismo un defecto para el mundo, pues él mismo aparece ahora como lo que le faltaba al mundo para poder acabar por fin el balance, como si el balance entre grandeza y víctimas no hubiera sido iniciado por aquel «hombre de los horrores».

Goethe se encuentra en el umbral de su último año de vida decidido a preparar tranquilamente un futuro que apenas es ya asequible para él mismo. Nos preguntamos si al producirse esta conversación pudo acordarse de las palabras que Napoleón había pronunciado el 26 de abril de 1813 al canciller von Müller: «¿Sabéis también vosotros, alemanes, lo que es una Revolución? ¡No, no lo sabéis, pero yo sí!». Esto implicaría la legitimación histórica de Napoleón por parte de Goethe. Si no en su grandeza, en el papel desempeñado por él lo veía determinado por la herencia de la Revolución. Fue, una vez más, la clarividencia nietzscheana de las ecuaciones subterráneas que se desarrollan a un nivel extremo la que vio que la relación de Goethe con Napoleón giraba enteramente sobre el propio polo de la Revolución francesa, un polo cercano a lo rousseauiano. Para Nietzsche, Goethe representa un apartamiento total del siglo XVIII y de su Revolución: «Sólo veo a uno que la recibió como hay que recibirla, con asco: Goethe [...]».²⁰ De donde resulta una fórmula común para Napoleón y Goethe a partir de su peculiar realización —pese a Rousseau y contra Rousseau— de la «vuelta a la naturaleza»: aquellos acontecimientos de ámbito europeo eran, para Goethe, como un «intento gigantesco de superar el siglo XVIII mediante un retorno a la naturaleza, una ascensión a la naturalidad propia del Renacimiento, una especie de autosuperación por parte del propio siglo», siendo también Napoleón «una muestra de “retorno a la naturaleza”».²¹

20. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1888), § 48, Musarion, vol. XVII, pág. 149 (trad. cast.: *Crepúsculo de los ídolos*, 4ª impresión, Madrid, Alianza, 1998).

21. *Ibid.*, § 49.

Todo ese discurso sobre lo «demoníaco» no puede hacer que Nietzsche se engañe sobre el hecho de que Goethe quedó enganchado con tanta persistencia a Napoleón precisamente por ser «un realista convencido». El realismo, allí donde aparece, es un concepto que contrasta con las irrealidades de una época, y es justo eso —estar «en medio de una época de tendencias irreales», determinar o sufrir su final— lo que constituye el «realismo» de la relación de Goethe con Napoleón: «Él no tuvo ninguna otra vivencia que fuera más grande que la de aquel *ens realissimum* llamado Napoleón».

En la visión de este fenómeno el historiador y el demonólogo que era, a la vez, Goethe, se unen, si bien no siempre de un modo incon-sútil. Lo demoníaco es una categoría contra la historia, en cuanto ésta implica la factibilidad, una contracategoría, como también lo trágico. Eso lo experimenta Goethe en la figura de Napoleón y en su caída.

En marzo de 1832, poco antes de su muerte, Goethe habla con Eckermann acerca de la «idea trágica de destino de los griegos», idea que no se adecuaría a la forma de pensar actual. Y se atreve a compararla incluso con la moda: una tragedia sería como un traje pasado de moda desde hace ya mucho tiempo. ¿Y qué es lo que ha reemplazado a lo trágico, para caracterizar a la existencia humana en una de sus posibilidades extremas? Sin duda no es algo que esté determinado por las representaciones religiosas de la época; si se las menciona, sólo se hace porque excluyen una idea de existencia, la antigua, que no se fundaba en el principio de la libertad, sino que permitía la determinación por la ceguera y la culpa que trae el destino. Napoleón aparece como un ejemplo excepcional del cambio operado. La última manifestación de Goethe respecto a su socio en lo demoníaco de su autoconstitución es desencantada, sobre todo por su alejamiento de lo estético. Adelanta algo que sólo con la muerte de Goethe se iba a hacer patente, pues había sido aplazado durante mucho tiempo por obra suya: la politización de la literatura en el movimiento de la época *Das junge Deutschland*.

Pues Napoleón no se había limitado a decir, sino que había hecho experimentar, por primera vez, a lo largo del continente europeo, que el destino vital —y no únicamente el de las dinastías o de los soldados— está determinado por actos de índole política. En el momento de esta última conversación, Goethe recuerda lo que Napoleón le había dicho en el mirador del palacio de Erfurt y que él apenas podía aceptar, a pesar de las experiencias después de la batalla de Jena. Y he aquí que ahora es la fórmula-límite que compendia todos los es-

fuerzos estéticos: «Nosotros, los modernos lo decimos ahora mejor con Napoleón: la política es el destino».²²

Esta frase no significa nada que atañe a la esencia de la literatura, pues no se la debería entender, «con los literatos novísimos», como si, con ello, la política fuera ya la poesía o un objeto cualificado de ella. Con un objeto así, quedaría estropeada por el partidismo que el poeta se vería obligado a asumir si quisiera tener efectos políticos. Su materia no tiene nada que ver con los lazos y las limitaciones característicos de lo político. El poeta es «igual al águila, que vuela, con la mirada libre, sobre diversas tierras y a la que le da igual si la liebre sobre la que cae en picado corre por Prusia o Sajonia». El poeta, no el emperador, es el águila.

En aquella medalla conmemorativa de la batalla de Jena hecha por Manfredini y descrita por Goethe en su Diario con motivo de la visita al campo de batalla había sido reproducida, en la cara anterior, la imagen del emperador y en la posterior la de Júpiter con su águila.²³ Ahí Napoleón no era aún Prometeo, ni Júpiter aún su enemigo, ni el águila representaba el tormento que le devoraba el hígado.

Mientras tanto, Goethe sabe que ha crecido una generación a la cual su obra «no le merece ninguna consideración, precisamente por haber desdeñado inmiscuirme en partidismos políticos». Para ser como es debido a los ojos de esta gente, del tipo de Uhland, hubiera tenido que «convertirse en miembro de un club jacobino y predicar el asesinato y el derramamiento de sangre».²⁴ El eco de aquellas palabras acerca de la política como destino tampoco lo habría olvidado Goethe si no hubiera tenido que sentir él mismo, en el distanciamiento vital de sus contemporáneos, qué razón seguía teniendo Napoleón, a pesar suyo, para el resto de sus días. Es su problema, y la antítesis de todo lo que él representa: «La gente quiere siempre que yo tome partido; pues bien, yo sigo en mi sitio».²⁵ Esto fue el resultado de su negativa a acceder a las exigencias de la joven generación en su alzamiento contra Napoleón, contrariando incluso las expectativas de su amigo el duque.

Cuando Goethe visitó, a finales de abril de 1813, la casa de su amigo Körner, en Dresden, no sentía, según se dice en las Memorias de Ernst Moritz Arndt, «ni esperanza ni alegría por las cosas nuevas

22. *Werke*, vol. XXIV, págs. 508 y sigs.

23. *Tagebücher*, 23 de mayo de 1807.

24. *Gespräche mit Eckermann*, marzo de 1832, en *Werke*, vol. XXIV, pág. 510.

25. Goethe a F. Förster, 4 de agosto de 1831, en *Werke*, vol. XXIII, pág. 761.

que estaban ocurriendo»; más bien lo contrario: reprendió al hijo de Körner, cazador en el regimiento de Lützow y cantor de la guerra de liberación, como si *eso irritara, por así decirlo, al padre*. «Podéis revolveros en vuestras cadenas, que no las romperéis, pues aquel hombre es demasiado grande para vosotros.»²⁶ Cuando, en una ocasión, se arremetió furibundamente, en presencia suya, contra el ya caído, Goethe, según relata Varnhagen, al principio guardó silencio, pero luego dijo, «con serena severidad»: «¡Dejad en paz a mi emperador!».²⁷ ¿Se había negado Goethe al compromiso de los patriotas porque hacer algo así repugnaba a su naturaleza o porque su vinculación con Napoleón le impedía el acceso a todo entusiasmo de este tipo? Heine ve en él al «gran genio del rechazo de la época», un genio cuyo «último objetivo es él mismo», razón por la cual «una época de entusiasmo y de acción [...] no tenía necesidad de él».²⁸

Pero Goethe se negó no sólo a sumarse al alzamiento patriótico contra Napoleón, sino también a seguir a Napoleón tan pronto como estaba en juego algo más —¿o debimos decir algo menos?— que un simple intercambio de miradas, por ejemplo, respecto a la invitación para ir a París y escribir un drama sobre César. Según las Memorias del canciller Friedrich von Müller, esto representaba una propuesta del más alto rango, el más alto distintivo, pero también estaba clarísimamente relacionada con las aspiraciones y la autoconciencia del emperador: «Esa tragedia debería ser la escuela donde aprendan los reyes y los pueblos; es lo más alto a que puede aspirar un poeta. Usted, por ejemplo, escribiría la muerte de César con la dignidad que el tema merece, con mayor grandiosidad que Voltaire. Podría convertirse en la tarea más bella de su vida. Habría que mostrar al mundo qué feliz le hubiera hecho César, cómo todo habría sido completamente distinto si se le hubiera dado tiempo para llevar a la práctica sus soberbios planes. ¡Venga usted a París, se lo pido encarecidamente! ¡Desde allí tendrá una *Weltanschauung* más amplia! Allí encontrará usted un riquísimo material para sus poemas».²⁹ La invitación de Napoleón mantuvo ocupado a Goethe, según testimonio del canciller, «y muy vivamente, todavía por algún tiempo». De todo ello no dijo ni

26. E. M. Arndt, *Erinnerungen aus dem äusseren Leben*, edición a cargo de F. M. Kircheisen, Munich, 1913, pág. 193.

27. *Werke*, vol. XXII, pág. 719.

28. Heine a Varnhagen, 28 de febrero de 1830, en *Briefe*, edición a cargo de F. Hirth, vol. I, pág. 426.

29. Friedrich von Müller, *Erinnerungen aus den Kriegszeiten von 1806-1813*, Leipzig, 1911, págs. 172 y sigs.

una sola «palabra altisonante», como tampoco de la audiencia. Dejó que la oferta fracasara a causa de una serie de «incomodidades» incidentales. Dejarse instrumentalizar políticamente era algo ajeno a la comprensión que Goethe tenía de sí mismo. Y cuando Napoleón le pidió que dedicara al zar Alejandro un relato de su encuentro en Erfurt, él también lo eludió: una cosa así no la haría él jamás, para evitar tener que lamentarlo más tarde. Napoleón insistió con el argumento de que los grandes escritores de la época de Luis XIV se habrían comportado de otro modo. Si podemos fiarnos del relato de Talleyrand, el único que nos ha transmitido esta parte de la conversación, Goethe contestó, sin miedo: «C'est vrai, Sire, mais Votre Majesté n'assurera pas qu'ils ne s'en sont jamais repentis».³⁰ Una gran respuesta. Es esta doble denegación frente a Napoleón lo que legitima a Goethe para negarse después a seguir a los enemigos del emperador y a celebrar el triunfo sobre él.

Sus manifestaciones sobre el *fatum* de la política las hace Napoleón en conexión con lo que dice acerca de la tragedia del clasicismo francés, no sólo como un rechazo de la categoría de lo trágico, sino como su «reemplazo», en el sistema histórico, por la categoría de lo político. Estas palabras han sido repetidas hasta la saciedad. Pronto sonaron como una apelación a que todos participaran en la ocupación de lo que anteriormente se llamaba destino; en una palabra, una apelación a hacer historia. Pero Napoleón no pudo haber querido decir esto a Goethe; de esto sólo se habría podido hablar cuando hubiera quedado vacante el puesto, que él mismo ocupaba, de ese sujeto único de la historia. Cuando decía esto, Napoleón tenía ante sí a un hombre del que sabía que no era otra cosa que un «objeto» del destino, sin que éste fuera hecho —ni pudiera haber sido hecho— por él. Goethe, por su parte, sólo aceptará aquel «reemplazo» de lo trágico mucho más tarde, al final de su vida, y únicamente con resignación. Al fin y al cabo, fue el propio Napoleón quien, con los efectos de sus acciones, les había obligado a todos a asumir lo que él decía con una intención totalmente distinta —que concernía a los subordinados de una forma pasiva—. Cuando Goethe, en la última conversación que se nos ha transmitido, de marzo de 1832, toma en sus labios las propias palabras de Napoleón, se frena a sí mismo en el tratamiento de ese tema, para él penoso y, sin embargo, inevitable: «Pero ni una palabra más sobre este mal tema, no sea que, mientras combato lo irracional, me haga yo mismo poco racional».

30. *Werke*, vol. XXII, págs. 508 y sigs.

Para Goethe, la política en cuanto destino significó, originariamente y, en relación con Napoleón, siempre, la política *como* el destino. Hasta la interrupción, al final de su vida, de su influencia literaria no le parecía sino la consecuencia de la presión de un poder superior, no la presión del poder de aquel ser superior. Con todo, hay que decir que Goethe entendió muy bien, con una suerte de afinidad peculiar, la indiferencia del poderoso antes las secuelas que se deriven de su misión de hacer historia. Para el espectador, esa afinidad reside en el distanciamiento respecto a los propios contemporáneos, común tanto a lo estético como a lo político, y eso bajo la perspectiva de una gran desconsideración frente a la pequeña esfera de lo humano, que parece provenir de la conciencia del carácter contingente de lo contemporáneo. Hasta la tarea de hacer historia sometiendo a lo factible puede consistir en indiferencia.

Así es como la conversación de Goethe con el canciller von Müller, del 6 de marzo de 1828, deriva hacia el tema del vencedor de Napoleón. Sería absurdo echar pestes del afán de poder de Wellington; más bien se debería estar contento de que éste consiguiese, al fin, el puesto que le era adecuado. Quien había vencido a la India y a Napoleón tenía derecho a dominar sobre una mísera isla. Y luego, después de dar dos pasos intermedios, Goethe vuelve a su propia persona: «Quien posee el poder supremo tiene la razón de su parte. Habría que inclinarse, reverencialmente, ante él. Yo no me he hecho tan viejo como para tener que preocuparme por la historia del mundo, que es lo más absurdo que hay; me da igual que muera éste o aquél, que se hunda este o el otro pueblo; sería un tonto si me preocupara por ello».³¹ Compararse con el vencedor de Napoleón —él mismo le habría vencido, si bien en un plano de intercambio de miradas— sobrepuja toda la serie de autocomparaciones con el emperador. Esa terrible fascinación ha encontrado su formulación a través de una indiferencia que el poeta sólo puede simular a un nivel estético, pero de la que una vez se había creído capaz, comparándose con Prometeo como autor de acciones de pensamiento.

Estaríamos de enhorabuena si Johann Daniel Falk, el pedagogo de Weimar, hubiera sido más de fiar, pues entonces tendríamos un informe acerca de las manifestaciones de Goethe sobre Napoleón a raíz de su encuentro en Erfurt. En aquel 14 de octubre de 1808, la fecha que da Falk a su conversación con Goethe, el emperador había llegado a Weimar. Lo que nos cuenta Falk es interesante por la ecuación estéti-

31. *Werke*, vol. XXIII, pág. 531.

ca de la que allí se habla: «[...] Goethe dio a entender que Napoleón dirigía el mundo siguiendo, más o menos, los mismos principios con que él dirigía el teatro. Él pensaba que mandar fusilar a un vociferante como Palm o a un pretendiente como d'Enghien estaba, del todo, dentro de las reglas, para escarmentar, de una vez para siempre, al público —incapaz de esperar un tiempo y que se inmiscuye perturbando, por doquier, las creaciones del genio— mediante un ejemplo que no dejase lugar a dudas». Napoleón se convierte en una metáfora de cómo Goethe solía proceder, en su condición de director de teatro, con sus espectadores. Falk dejará enseguida que su relato derive hacia un estilo directo: «Él lucha contra las circunstancias, contra un siglo echado a perder, en medio de un pueblo echado a perder. A nosotros no nos queda sino considerarle dichoso, a él, y también a Europa, por no haberse estropeado él mismo con sus grandes y descomunales planes sobre el mundo». ³² El hombre que había querido introducir a Goethe en el mundo del teatro francés se muestra, a sus ojos —siempre que demos crédito al informe de Falk—, como un exponente de ese mismo mundo teatral. Él se lo tomaba «todo con la mayor seriedad, hasta el teatro francés, que no puede por menos de atraer a un espíritu como el suyo por el carácter romano de sus personajes, sus grandes sentencias, como si fuera una especie de escuela de gobierno para príncipes [...]. Napoleón contempla el drama de *César* con tanta atención como si estuviera asistiendo a un proceso criminal.» Es difícil que todo esto haya sido inventado, pues guarda correspondencia con esa otra noticia, confirmada, de que entre Napoleón y Goethe se había hablado sobre el *César* de Voltaire y la posibilidad de un nuevo drama acerca de César. El destino que, en adelante, va a ser la política, era, en su tipo más genuino, una instancia teatral.

¿No habrá sido también la escena primitiva del encuentro de Erfurt una escena teatral? Ésta es una cuestión que no es fácil eludir, como siempre que se trata de diferenciar entre la realidad y su negación en los distintos grados de difuminación de la misma. ¿Aquello no fue realidad hasta Santa Helena? Para Nietzsche, recordémoslo, Goethe era una «realista convencido» y su interlocutor adecuado, justamente, aquel *ens realissimum*, Napoleón. Esto personaliza su propio déficit de realidad, como se ha de suponer también en la búsqueda, por parte de Nietzsche, de una repetición del tipo de hombre

32. Johann Daniel Falk, *Goethe aus näherem persönlichem Umgang dargestellt*, Leipzig, 1832, en *Werke*, vol. XXII, págs. 512 y sig. Hasta Falk había hecho, en 1803, sus pinitos con un proyecto de *Prometeo*.

renacentista; pero el personalizar era, para Goethe, algo necesario y evidente probablemente sólo porque a partir de ese nombre y de esa voluntad le había llegado, de repente, una bocanada de realidad. Real no es más que lo que no es irreal o ha dejado de ser irreal. Si yo quisiera decirlo en un lenguaje distinto al mío tendría que afirmar que el principio de realidad sólo es capaz de surtir efecto en la medida en que el principio de placer ha sacado ya adelante su mundo de deseos. Éste era, de forma singular, el caso de Goethe; su propio mundo prometeico había erigido sin resistencia sus ídolos en la esfera, herméticamente protegida, de Weimar. ¿De qué otro modo hubiera podido desencadenar presentimientos tan terribles aquella mirada al abismo del asunto del collar?

La seña que apunta con más claridad, en este contexto, a la temática del «realismo» es la datación de la decisión de casarse con Christiane el día de la batalla de Jena y el saqueo de Weimar. Ese día había hecho experimentar a Goethe —experimentarlo en la persona de Christiane Vulpius— qué significa el término «realismo» cuando se trata de la propia vida y del propio mundo. Ella se encargó de defender al desvalido Olímpico enfrentándose a la soldadesca, ansiosa de pillaje, apiñando sobre todas las entradas muebles de la cocina y del sótano. La duquesa Luise haría una demostración similar, a otro nivel, al día siguiente salvando, con ello, el cargo y la propia existencia de su ministro Goethe.³³

Sólo a regañadientes se ha resignado Goethe a aceptar las realidades del momento. El nombre de Christiane está ausente en el Diario ese 14 de octubre, donde se habla de «incendios, saqueos, una noche horrible», de un modo forzosamente impersonal: «Nuestra casa preservada gracias a la firmeza y a la suerte». ¿De quién? ¿Quién tuvo esa firmeza y quién tuvo suerte? Y al día siguiente se hace alusión, de nuevo, con toda claridad, al ámbito de sus competencias, aunque el nuevo punto fijo puesto en su vida sólo sea reconocible de una forma vaga: «En la Corte, a causa de la llegada del emperador. Vuelta a casa. Ocupado con la consolidación de la casa y de la familia». La fecha exacta del matrimonio, en la sacristía de la iglesia de palacio, es el 19 de octubre. En el Diario sólo figura, lapidariamente, la palabra:

33. Cuando la mujer que, antes aún que Goethe, había sostenido la mirada al corso murió en 1830 Goethe sintió que con ello se producía un cambio de su propia realidad entre los contemporáneos: «Me parezco, a mí mismo, algo mítico, al quedar lo que resta de mí tan solo» (A Jenny von Pappenheim, 14 de febrero de 1830, en *Werke*, vol. XXIII, pág. 664).

«Casamiento». Se ve que cuando Christiane consiguió dos años después que Goethe viajara a Erfurt para entrevistarse con Napoleón no hizo sino terminar lo que había empezado el día de la batalla de Jena. Ella dio cuerpo a la realidad en la que Goethe, como si fuera lo más obvio, se había negado a entrar. La realidad se muestra aquí como lo extraño que irrumpe, desde fuera, en una vida estéticamente concebida y de una consistencia exclusivamente interior, en una vida que se ha autocreado con aspiraciones prometeicas. Incluso la presencia de Christiane en su vida constituía una realidad cuya causa era, ciertamente, él mismo —pero sin haber sido «creada» por él mismo—, una realidad que él había tenido que asumir y que no estaba dispuesto a asumir, enfrentándose incluso con su madre. La aceptó en el momento en «que vio que el mundo que se había creado él mismo, en donde él soñaba y poetizaba, no era, en absoluto, el mundo real». ³⁴

La fulgurante evidencia de la realidad que representaba Napoleón, que deshinchaba toda realidad anterior de índole estética, viene de los tiempos de Jena, no de Erfurt. Desde este punto de vista, Erfurt constituye una pieza más de la reconstrucción de la propia identidad: el nuevo *ens realissimum* se mostraba como tal, como alguien que había leído siete veces el *Werther* y que quería ganar a su autor para una nueva obra. La nueva fundación de esa identidad supone ya una devolución de aquel «realismo» más rudo. La expresión acuñada a la vista del campo de batalla de Jena, de que únicamente un dios podía resistir a un dios —que no había sido otra cosa que una manifestación de la inutilidad de todo, dado que era imposible encontrar y recurrir a otro dios capaz de enfrentarse a este dios— se hace ahora figura de un valor límite, al que se va acercando ya quien resiste la mirada de este ser omnipotente.

Hasta la invasión de Napoleón, la época de Weimar había sido, para Goethe, la época de una identificación entre la ficción estética y su forma de vivencia de la vida. Su acceso al poder por influencia de Carl August le había permitido erigir un mundo hecho según sus proyectos y a la medida de su voluntad, en donde regían sus propias reglas de juego, como en el teatro. Nadie había podido jamás cortar de

34. Heinrich Meyer, *Goethe*, Stuttgart, 1967, pág. 14. El balance de este rechazo, por parte de Goethe, a legitimar sus relaciones con Christiane lo resume así este sobrio biógrafo: «Con ello, se deparó a sí mismo contrariedades continuas, se segregó de la sociedad, destruyó la hospitalidad hogareña, impuso al hijo una vida trágica y destructiva, no ganando a cambio apenas nada, sin producir tampoco con ello más antes que después».

tal manera, a la medida de su cuerpo, la realidad exterior en que se necesita vivir. Los informes de aquellos que, viniendo de fuera, encontraban acceso a esta esfera o se introducían hasta el fondo de ella dan la sensación de algo incomprensible, extraño, fantasmal.

Karl Ludwig von Knebel, que había hecho de intermediario en el primer encuentro de Goethe con el príncipe Carl August de Weimar en Fráncfort, convirtiéndose así en una especie de fundador del mundo de Weimar, nos dice, en el esbozo de su autobiografía, acerca de la llegada de Goethe a Weimar en 1775: «Seguía vistiendo el equipo de montar del Werther, y muchos se pusieron a imitar esta indumentaria. Todavía tenía en su persona mucho del espíritu y de las costumbres de su novela, y esto atraía a la gente. Especialmente al joven duque, que se creía así trasladado a un parentesco espiritual con su joven héroe. Muchas excentricidades, que no tengo ganas de describir, datan de esa misma época, cosa que, de puertas afuera, no nos dio la mejor fama. Pero Goethe supo dar a todo ello un brillo de genialidad».³⁵

Un tal Kaspar Riesbeck relata, en sus *Briefen eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris*, aparecidas, de forma anónima, en 1784, la aparición de Goethe en Weimar: «Por principio, está, en todo, a favor de lo no maquillado, de lo natural, de lo escandaloso, atrevido y aventurero. Tan enemigo de la policía burguesa como de las reglas estéticas. Acaso su filosofía linde con la rousseauniana. [...] Cuando despertaba en él su sentimiento de genio erraba sin parar de un sitio a otro, despeinado y con el ala del sombrero ladeada, con una vestimenta del todo peculiar y llamativa, vagando por los bosques, los setos, las montañas y los valles y haciendo siempre su propio camino; su mirada, su andar, su lenguaje, su bastón, todo revelaba a un hombre fuera de lo ordinario».³⁶

El —poco decente— arqueólogo Karl August Böttiger escribe sobre esta fase: «El genio de Goethe no podía mantener preso a su espíritu del mundo (expresión de moda en aquel entonces) en una angosta charca de vahos, vulgarmente llamada ciudad. Bertuch tuvo que cederle su jardín, junto al parque, y allí estableció él su fábrica de genios. Una cierta comunidad de bienes hacía a los genios semejantes a los cuáqueros y a los Hermanos de Jesús. [...] En el *Geniepe-*

35. K. L. v. Knebel, *Literarischer Nachlass und Briefwechsel*, edición a cargo de K. A. Varnhagen von Ense y Th. Mundt, Leipzig, 1835-1836, vol. I, pág. XXIX.

36. *Goethe als Persönlichkeit*, edición a cargo de H. Amelung, vol. I, pág. 139.

riode, quien no quisiera pisotear el orden y la decencia era tildado de pequeño burgués». ³⁷

Es verdad que, desde entonces, muchas cosas se habían calmado y serenado, sobre todo desde la época de los viajes a Suiza y a Italia. Böttiger había observado también que cada vez que Goethe hacía un viaje volvía cambiado, «totalmente metamorfoseado»; pero esto se debía únicamente al hecho de que él hacía tales viajes precisamente porque no había forma de seguir manteniendo sin fisuras la consistencia de su mundo artificial: «Siempre que, en algún período de su vida, empezaba a no saber qué hacer, Goethe buscaba la liberación en algún viaje [...]». Pero, tanto entonces como ahora, los viajes no nos enfrentan con la realidad, y menos con la propia, sino que son, más bien, un artificio para encontrar lo que permita salvar el contexto dañado. Esta vez no le bastó a Goethe un viaje para superar la crisis de ese mundo que él mismo se había creado, aunque jugara con ese pensamiento —en el estado lacrimoso de aquellos días que siguieron a la batalla de Jena, como le contó Heinrich Voss *junior*, profesor de August, el hijo de Goethe—. Goethe había sido, para él, «en aquellos tristes días, objeto de su más íntima compasión»: «Yo lo he visto romper a llorar. ¿Quién, exclamaba, me eximirá de las obligaciones de mi casa y de la Corte para poder irme lejos de aquí?». ³⁸ A esto ya no se le puede llamar «viaje», pues en lo que pensaba era en la huida, lo cual nos revela lo que Christiane llevó a término: le puso cara a cara con la realidad. Que Goethe no hubiera podido casarse con ella tenía que ver también con una falta, por su parte, de realismo, característica de sus relaciones en general con las mujeres. Un genio casado, un Prometeo con familia habría sido, de hecho, un hándicap en ese mundo de Weimar, que parecía dispuesto a toda clase de ilusiones.

Goethe se tenía a sí mismo como la gran vivencia de todas las mujeres con las que entrara en contacto, por lo que significó mucho para él que al menos una de esas mujeres, Lili Schönemann, le confirmara posteriormente que, en efecto, lo había sido. Su hijo, Wilhelm von Türckheim, le visitó precisamente el día de la batalla de Jena.

37. *Literarische Zustände und Zeitgenossen in Schilderungen aus Karl August Böttigers handschriftlichem Nachlass*, edición a cargo de K. W. Böttiger, Leipzig, 1838, págs. 51 y sigs. Véase, además (págs. 203 y sig.): «Todo el mundo tenía que ir enfundado en el frac de Werther, con el que se vestía incluso el duque, y, a quien no podía conseguir ninguno, el duque se lo mandaba hacer. Únicamente a Wieland le eximió el propio duque [...]».

38. Heinrich Voss a F. K. L. v. Seckendorff, 6 de diciembre de 1806, en *Goethe als Persönlichkeit*, op. cit., vol. II, pág. 72.

Por lo demás, Goethe se prestaba a toda clase de ilusiones concebibles. Cuando la familia Kestner tuvo, en mayo de 1774, su primer hijo, él fue el padrino y consideró como la cosa más obvia que la Lotte del *Werther* tuviera el deseo de que el muchacho se llamara Wolfgang. Y así se lo escribió, sin embarazo alguno, al padre, añadiendo que deseaba que el niño llevara su nombre «por ser el mío».³⁹ No parece que hubiera tomado en consideración el hecho de que no le pusieran ese nombre al muchacho, como tampoco el que ninguno de los hijos siguientes de Kestner se llamara Wolfgang. Nos referimos aquí a este episodio para señalar que confundir la falta de tacto con la libertad radical en un déficit en la relación con la realidad.

La relación con la señora von Stein derivó, del lado de Goethe, hacia un cauce totalmente ficticio. Ella llegó a exigir a Goethe que le devolviera todas las cartas que le había escrito, que, a continuación, destruyó. La historia novelada con ella la extraemos de las cartas que le escribió Goethe. Éste hacía literatura de sus relaciones con mujeres, pero donde la realidad se resistía a entrar en ese contexto literario no dejaba que se le acercasen. Hasta tal punto era potente —recordémoslo aquí— la clausura de su mundo frente a lo no previsto en él y no superable por una vía artística.

Incluso a mujeres que lo admiraban no se les escapó el débil sentido de la realidad que tenía Goethe, cosa que se manifestaba en lo susceptible que era de ser perturbado por cosas del todo elementales. Henriette von Knebel, la hermana del amigo de Goethe, hizo la observación, sorprendentemente aguda, de que en ese Weimar «donde se siente brotar la vida con un pulso potente y la actividad y los efectos de la misma llegan a la cota más alta» no estaba bien visto hablar de la muerte ni de muertos. Y a continuación resumió todo ello, aplicándolo a Goethe, con esta frase: «Pero nada debe estorbarle a él en el goce, por así llamarlo, de su plenitud de vida».⁴⁰ Esto nos puede servir, sin más, para determinar toda la novedad que supondrían las experiencias que pronto tendrían lugar, la gran perturbación y trastrueque que traería consigo Napoleón, los días de Jena y Erfurt.

39. Goethe a Kestner con motivo del nacimiento de su primer hijo, 11 de mayo de 1774, en *Werke*, vol. XVIII, pág. 222.

40. Henriette von Knebel a Karl von Knebel, 1 de diciembre de 1802, en K. v. Knebel, *Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette*, edición a cargo de H. Düntzer, Jena, 1858, págs. 157 y sig. La poesía es, para Goethe —más que una forma de transformar la realidad de las cargas y el fastidio de todos los días—, la forma de dar un rodeo en torno a todo ello. «Se quitaba las cosas de encima poniéndolas en poesía» (A. S. Boisserée, 8 de agosto de 1815).

Sólo estas consideraciones dan pie a repetir aquella pregunta sobre cuál fue, en realidad, el «contenido» de la conversación del 2 de octubre de 1808, dado que Goethe puso tanto empeño en mantenerse reservado a la hora de revelar detalles de la misma. Goethe se mostraba tan discreto como si preservara un misterio. Pero ¿era, efectivamente, así? ¿Había, propiamente, más cosas que contar que aquello que su entorno le fue sacando? Mi tesis es que esa conversación, por su «contenido», no tuvo ninguna importancia. Dicho de otro modo: en comparación con el mero hecho de esa confrontación y de la firme resistencia mostrada ante la «perturbación» que aquello suponía, todo contenido tenía que ser, por necesidad, insignificante.

El propio Goethe admitió, en una ocasión, que, en este punto, la memoria le había dejado en la estacada. Sería interesante saber en qué contexto dijo algo así. Napoleón le había hecho reír, estaba contando a Boisserée, y de tal modo que se sintió en la obligación de excusarse, pero él «no sabría decir ahora de qué, propiamente, se trataba».⁴¹ De un Goethe riéndose sabemos, en realidad, muy poco, como corresponde, por lo demás, a los dioses, no pródigos en la risa. Pero que, siete años más tarde, Goethe no pudiera recordar ya el motivo de su desliz sólo es creíble si su insignificancia le molestaba. Y esto habría sido, justamente, lo que él tanto se afanaba en ocultar, bajo capa de importancia, a la curiosidad ajena.

El 9 de junio de 1814 el canciller Müller nos cuenta que Goethe estaba enfadado por lo que se había dicho de Napoleón después de su primer internamiento en la isla de Elba; el general francés Koller no había contado la verdad, como tampoco él lo hizo respecto a su entrevista con Napoleón. Nunca lo habría «contado con total franqueza». Pero ¿por qué? Nada menos convincente que lo que Goethe añade: «[...] para no dar lugar a un sinfín de chismes».⁴²

41. Goethe a Boisserée, 8 de agosto de 1815, en *Werke*, vol. XXII, págs. 814 y sig. Cuando Eckermann quiso averiguar, de una vez, a qué pasaje del *Werther* se habían referido las objeciones de Napoleón, Goethe le dijo, al principio, que tratara de adivinarlo él mismo y, al no revelarse muy diestro en acertarlo, hizo que se conformara con la respuesta de que, respecto a si Napoleón hablaba o no de ese pasaje «lo correcto, para mí, es no revelarlo» (2 de enero de 1824, *ibid.*, vol. XXIV, pág. 546). El escepticismo del historiador a la hora de adentrarse en esas interioridades lo formula, lacónicamente, Heinrich Meyer: «Lo único que me pareció realmente fehaciente para la propia valoración de Goethe sobre esta entrevista fue el hecho de que Napoleón, en su huida de Rusia, pensara en Goethe; pero, de nuevo, no sabemos nada de por qué lo hizo justo en esa situación» (*Die Kunst des Erzählens*, Berna, 1972, pág. 118).

42. *Werke*, vol. XXII, pág. 727.

Lo que temía Goethe, cuando callaba, era que se produjera lo que podríamos llamar una «desmitificación». Quien desmitifica corre el peligro de quedarse sin nada, con las manos vacías. O sólo con aquel valor límite, puramente formal, que Bultmann ha llamado, en el caso de su Nuevo Testamento, el *kérygma*, que, en definitiva, se disuelve en una fórmula que dice todo y no dice nada: «Yo soy». Si aplicamos esto, sin una exageración blasfema, a la confrontación de Goethe con Napoleón, llama la atención la simetría surgida en los dos campos del frente. Incluso Napoleón tuvo, momentáneamente, una evidencia de ello cuando le dijo a Goethe, que se disponía ya a marcharse, aquel lacónico y, sin embargo, insuperable «Voilà un homme!». ⁴³ Lo más convincente, por parte de Goethe, son las expresiones que pueden o intentan comunicar la impresión del momento. Eckermann nos ha transmitido la formulación más lacónica e intensa sobre Napoleón, que acaba afirmando, ella misma, lo exhaustiva que es su captación: «Él era algo, y se veía que era algo, eso es todo». ⁴⁴

¿Cómo se llegó a este enunciado? Eckermann estaba contando a Goethe que el día anterior había visto al duque de Wellington en la posada de Weimar, de paso hacia Petersburgo. Goethe le dejó hablar, y Eckermann lo hizo lleno de admiración, sin esconder su intención de encontrar la formulación más adecuada para transmitir el carácter único de aquello que Schiller había llamado, una vez, en

43. Heinrich von Müller, *Erinnerungen aus den Kriegszeiten von 1806-1813*, Leipzig, 1911, págs. 172 y sigs. Müller se refiere a que Goethe le había ido comunicando, «poco a poco, las (*sic*) particularidades de aquella conversación», entregándole, poco antes de su muerte, una anotación, «aún muy lacónica», de todo ello. En la disposición que le da Goethe en 1824, el dicho de Napoleón está en otro sitio, como un saludo, más que como una despedida: «El emperador me hizo señas de que me acercara. Permanezco ante él a una distancia conveniente. Tras mirarme detenidamente, me dijo: "Vous êtes un homme". Me inclino ante usted [...]». Dado que sigue, inmediatamente, la pregunta del emperador: «¿Qué edad tiene usted?», el conjunto suena también a una especie de interrogatorio sobre las circunstancias personales (*Werke*, vol. XII, pág. 636). Müller da mejor con el tono de la entrevista, si bien tampoco es fiable todo lo que dice en su relato. ¿Qué habría dicho, en realidad, el corso cuando fundó la petición hecha al poeta de que fuese a París con la frase: «Allí tendrá una *Weltanschauung* más amplia!»? Pues es apenas creíble que hubiera podido utilizar esa expresión extranjera —*Weltanschauung*—, más tarde tan corriente y famosa, que el propio Goethe no inventó hasta 1815, reemplazando con ella, bajo la influencia del Romanticismo, aquella otra, *Weltansicht*, de uso preferido desde 1797 (Véase A. Götze, «*Weltanschauung*», en *Euphorion*, XXV, 1924).

44. *Gespräche mit Eckermann*, 16 de febrero de 1826, en *Werke*, vol. XXIV, pág. 175. La frase no puede reproducirse, aislada, sin una pequeña variación; se deriva inmediatamente, en toda su literalidad, del contexto.

una carta a Goethe, una «impresión total». De modo que dijo: «Y no se necesita sino verle una sola vez para no olvidarle jamás, ésa es la impresión que causa toda su persona». La forma de reaccionar de Goethe muestra enseguida que quería quitar potencia a la vivencia del otro, para no dejar que se debilitase la suya propia. Casi suena despectivamente: «Usted ha visto a un héroe más, [...] y esto es ya algo». Habría toda una serie de héroes así, aunque, en Weimar, únicamente de paso. Y, como no podía ser menos, esta nivelación de lo heroico condujo, una vez más, a Napoleón, al que Eckermann debía de lamentar no haber visto nunca. «Realmente, dijo Goethe, merecía la pena verle. ¡Ese compendio del mundo! ¿Qué aspecto tenía?, pregunté yo. Él era él, respondió Goethe, se le veía enseguida que lo era; eso es todo».

Este «eso es todo» sigue siendo válido ahora, casi dos decenios más tarde, para la promesa de desarrollo que Goethe había hecho a Riemer ya el 4 de octubre de 1808: «Acerca del asunto de Erfurt: Que había hablado con el emperador. Que quería escribir lo que había conversado con él. Que le había puesto enseguida, por así decirlo, el punto sobre las íes». No, no había más que decir que ese «él era él».

Sólo esa reducción de la evidencia del momento a su *átomon eídos* le confiere su intangibilidad empírica. Ninguna derrota, ningún absurdo, ningún desenmascaramiento de los verdaderos horrores que habían sido perpetrados con los pueblos pudieron arrancar a Goethe de esa constelación en donde él había entrado con la recuperación de su propia identidad. Tras la derrota de Napoleón mantuvo una lealtad cuyo precio fue el alejamiento de sus contemporáneos, que respiraban los aires de la liberación.

Napoleón había visto en Goethe al poeta del *Werther*, al creador productivo de un teatro imperial; Goethe se acerca a la caída de Napoleón desde un planteamiento teatral, sirviéndose, para auto-protegerse, de su viejo instrumento de la irrealidad. En sus *Diarios y anales* describe detalladamente, refiriéndose a 1815, acontecimientos que tuvieron lugar en su teatro de Weimar, el cual había «llegado al punto más alto que le era accesible precisamente en este período». Pasar al último *coup* de Napoleón como si se tratara de un efecto teatral, «salir desde la exigua tarima de madera del escenario al gran teatro del mundo» le facilitaba tanto el distanciamiento como también un lenguaje más impersonal: «El retorno de Napoleón aterrizó al mundo, y nosotros nos vimos obligados a vivir cien días preñados de destino [...]. La batalla de Waterloo, que había sido anunciada en Wiesbaden, para espanto general, como perdida, luego fue proclamada como victoriosa,

con un aullido de alegría, repentino y ensordecedor, por parte de la gente.»⁴⁵

El «nosotros» del comienzo de la frase, que le incluía a él, es retirado al final de la misma. Pero, lo importante era que el emperador, que había esperado de él en Erfurt la composición de una *Muerte de César* más sublime que la de Voltaire, se había convertido él mismo ahora, en la aventura de los cien días, en un personaje teatral, al menos metafóricamente. Ya Boissierée tenía la sospecha de que la audiencia en el palacio de gobierno de Erfurt había sido una gran escenificación, preparada por Napoleón para imponer al poeta del *Werther*, sólo que éste no notó, o no quiso notar, nada de aquella tramoya.⁴⁶

Santa Helena significa una reducción de la realidad a su núcleo más duro. La imagen del emperador derribado y finalmente muerto es, para Goethe, una aplicación terrible, en su propio autor, de aquel dicho de la política como destino. Sólo en asociación con esto se evidencia que su continua autorreferencia a Napoleón no había sido únicamente un autoensalzamiento. Cuando, en noviembre de 1823, sufre un horrible ataque de tos espasmódica que le obliga a permanecer sentado día y noche, Eckermann le pregunta, una mañana, cómo se encuentra: «¡No tan mal como Napoleón en su isla!, fue su quejumbrosa respuesta».⁴⁷

A principios de 1830, la enfermedad de muerte que aqueja a la gran duquesa-madre le induce a recordar su valiente intervención ante Napoleón después de la batalla de Jena. Goethe se queda, durante un momento, en silencio cuando recuerda esa escena, en la que, al salvar el mantenimiento del Estado, salvaba, con ello, su existencia, que dependía de él. Pero sus recuerdos empáticos estaban con el hombre preso en la isla rocosa. Los horrores de Jena y los posteriores parecían palidecer ante la humillación del preso, observable ya en su exterior. Goethe menciona el raído uniforme, verde oscuro, del emperador, que, por falta de una tela apropiada en la isla, no podía ser sustituido por otro y al que, finalmente, por deseo de Napoleón, se le tuvo que dar la vuelta. «¿Qué dice usted a esto? ¿No es un rasgo del

45. *Tag- und Jahreshäfte*, 1815, en *Werke*, vol. XI, págs. 873 y sigs.

46. Sulpiz Boissierée adjunta a la consignación de la conversación mantenida con Goethe el 8 de agosto de 1815, que versa, entre otras cosas, sobre la audiencia de Erfurt, una nota, entre paréntesis, que dice: «Goethe no parece haber notado, o no ha querido notar, que todo eso había sido preparado para imponerle; así lo interpreto yo». (Véase E. Firmenich-Richartz, *Die Brüder Boissierée*, Jena, 1916, págs. 400-410).

47. *Gespräche mit Eckermann*, 7 de diciembre de 1823, en *Werke*, vol. XXIV, pág. 536.

todo trágico?». O sea, que todavía existía el género trágico, pero no, ciertamente, como antitético a la política, sino como su consecuencia. Como para confirmar toda la teoría de la tragedia, Goethe está dispuesto a la compasión: «¿No es conmovedor ver reducido, al final, a este señor de los reyes a un punto en que ha de llevar un uniforme vuelto del revés?». Pero ni siquiera esta vez pasa por alto Goethe al «hombre de los horrores»: «Y, con todo, si uno piensa que un final así lo tiene un hombre que ha pisoteado la vida y la felicidad de millones el destino que le ha tocado es aún muy indulgente; se trata de una *némesis* que no puede por menos de ser, en consideración a la grandeza del héroe, un poco galante». ⁴⁸

Estas consideraciones concluyen con una «morableja», aunque no se pueda decidir a hacer de lo moral el patrón de medida para Napoleón: «Napoleón nos da un ejemplo de lo peligroso que es alzarse hasta lo absoluto y sacrificarlo todo a la realización de una idea». «Peligroso» es, aquí, una expresión vaga, la más indeterminada que pudo encontrar. Goethe no se permite ni a sí mismo ni a otros hacer algo moral de un fenómeno de índole demoníaca, sea cual sea el peligro de caída inherente al mismo. Eso debió de haber querido decir cuando, ante la noticia de la abdicación de Napoleón —que él «tomó algo molesto», para extrañeza de los testigos—, afirmó que él, más que respetado o amado, había considerado a Napoleón «como un admirable fenómeno de la naturaleza». Lo «natural» es, aquí, menos una justificación que una dispensa de calificaciones morales. Goethe alabaría, en una ocasión, el poema *Las dos islas*, de Victor Hugo, donde los rayos de la nube alcanzan al héroe desde abajo. Eso es lo que le ocurriría a quien estuviese sobre la cumbre de la montaña. ⁴⁹

48. *Ibid.*, 10 de febrero de 1830, vol. XXIV, pág. 392.

49. Así lo dice Karl August Varnhagen, basándose en una comunicación de Gersdorff a su esposa Rahel, el 8 de julio de 1815, en una carta enviada desde Fráncfort, en *Briefwechsel Rahel und August Varnhagen*, edición a cargo de L. Assing, vol. IV, pág. 188 y sig. De Varnhagen tenemos asimismo una noticia sobre una tarde pasada con Goethe, el 8 de julio de 1825. Según sus *Biographische Denkmale*, aparecidos desde 1824 —sobre todo lo referente a los jefes militares Derfflinger y Leopold von Anhalt-Dessau, cuyo lema era «atacar primero»—, en una ocasión le fueron recordadas a Goethe unas «significativas palabras» sobre Napoleón, a lo que él replicó, encogiéndose de hombros: «Sí, es un intento que nos atrevimos a hacer, algo arriesgado. ¡Veremos cómo nos va!» (Werke, vol. XXIII, pág. 393). Sigue siendo incierto de qué «significativas palabras» se trataba. Acerca del poema de Victor Hugo sobre Napoleón, véase lo que Goethe dice a Eckermann el 4 de julio de 1827: «¡Es hermoso! Pues la imagen es verdadera [...]». A lo que añade Eckermann: «Yo alabo, en los franceses, que su poesía no deje nunca el firme suelo de la realidad».

En eso Goethe se había adelantado mucho a lo que experimentaría más tarde cuando, antes aun de la derrota de Jena, se vio enfrentado, en una acción que a él mismo le pareció singular, con la moralización del fenómeno Napoleón. No podemos por menos de informar de esta primerísima toma de posición sobre el peligro, que ya acechaba, de lo descomunal. Goethe se encontraba, precisamente, en Jena, a fin de desempaquetar un envío de piedras procedente de Karlsbad, cuando el coronel prusiano von Massenbach quería hacer imprimir un manifiesto contra Napoleón. El impresor y otras personas tenían miedo de exponerse a las iras del conquistador, que ya estaba cerca, e intentaron persuadir al ministro del Gran Duque a que interviniera. El escrito, como Goethe recuerda, era «nada menos que un manifiesto moral contra Napoleón», que, fácilmente, podría ser tomado por la expresión del «enfado de un amante engañado sobre su amada infiel», pero que, en cuanto tal, era «tan cómico como peligroso». Un documento como sólo lo podía ser el fruto del desengaño de grandes expectativas: Napoleón no había cumplido lo que se había esperado recibir de él, «pensando que el hombre extraordinario tenía que someterse a fines morales y humanitarios». ⁵⁰ Un documento, por tanto, menos de resistencia política que de error en la valoración de la auténtica naturaleza de un fenómeno así. Goethe supo impedir esa manifestación; fue la única vez, como él mismo dijo, que infringí la «ley», que se había dado a sí mismo, «de no inmiscuirme en los asuntos públicos». De modo que lo demoníaco se anunciaba ahora en la necesidad de declarar un estado de excepción en el dominio de su propia ley de vida sobre su persona. El despido de lo prometeico iba en serio. Su propio mundo estético no podía seguir manteniéndose libre de las irrupciones de una realidad que le era ajena.

Finalmente, en el personaje preso en la isla rocosa, encontró la confirmación de que él mismo había sido liberado para siempre del papel de Prometeo y que este papel estaba siendo desempeñado, hasta las heces, por otro hombre, trascendiendo lo que es una cualidad de índole estética. Poseemos la preciosa anotación de Riemer, del 8 de marzo de 1826, en donde se muestra la convergencia de esas dos grandes líneas, bajo los nombres de «Prometeo» y «Napoleón». «¿Por qué está pagando él?», pregunta Goethe, con una mirada retrospectiva a Santa Helena, y prosigue: «¿Qué es lo que ha traído a los hombres, como aquel Prometeo?». La respuesta no es clara, empezando con un

50. *Tag- und Jahreshefte*, 1806, en *Werke*, vol. XI, págs. 803 y sigs.

muy pensado «también»: «También luz: una ilustración moral». El heredero forzado de la Revolución vuelve al siglo del que había venido.

Hasta Goethe parece pensar aquí el pensamiento, corriente en la época, de la astucia histórica de la razón, al hacer, contra su saber y su querer, de ese hombre demoníaco, moralmente no calificable, un ilustrador de los pueblos. No es que haya «enseñado», pero sí «mostrado»: «Ha mostrado a los pueblos de lo que es capaz el pueblo [...]». Había desenmascarado las insuficiencias de los gobernantes, inferiores a él, había hecho «objeto de consideración, de interés general y particular» el abordar «las circunstancias del hombre como ciudadano, la cuestión de su libertad y lo que a ella concierne, su posible pérdida, su mantenimiento, su afirmación». Si hubiera un Goethe hegeliano, se escondería detrás de las anotaciones de Riemer. Un Napoleón como el Prometeo sufriente, y también el Prometeo portador de la luz, con el efecto más hermoso imaginable de toda Ilustración, al que Goethe designa con esta fórmula: «Ha hecho que cada uno esté atento a sí mismo».⁵¹

Esta convergencia es lo menos casual que se pueda pensar. Pues, ya con *La vuelta de Pandora*, la figura del dominador había sido insertada en el entorno del mitologema de Prometeo. En los *Diarios y anales* se señala como «la más importante empresa» del año 1807 la aportación hecha a un Almanaque poético fundado en Viena, que, según indica Goethe, se iba a llamar *Pandora*, pero que, de hecho, llevó el título de *Prometeo* y que, en 1808, publicó, en sus páginas, un fragmento de una pieza de circunstancias titulada *Pandorens Wiederkunft*. Con esta ocasión, Goethe señala: «Tengo siempre presente el punto mitológico donde aparece Prometeo, que se ha convertido para mí en una vívida idea fija».⁵² Evidentemente ésa era la razón principal para no negarse a colaborar en una empresa con ese título, si bien él no

51. Goethe a Riemer, 6 de marzo de 1826. La frase de que Napoleón «einen jeden aufmerksam auf sich gemacht» [que se podría traducir «que cada uno esté atento a su persona»] no puede ser leída, en el contexto, como una afirmación al servicio de la autpromoción [«que cada uno estuviera pendiente de él»]. Aquí se dice, sin duda, que Napoleón ha conseguido que cada uno ponga la atención «en sí mismo».

52. *Tag- und Jahreshefte*, 1807, en *Werke*, vol. XI, pág. 821. Uno de los manuscritos contiene una pequeña variante y dice que aquel «punto mitológico» se ha «convertido», para él, «en algo siempre vivo, en una idea fija continuamente revivida» (G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen*, II, 4, Fráncfort, 1908, pág. 50, n. 7). Mientras que el Almanaque, que se llamó *Prometheus*, se entremezcla, para él, con la propia *Pandora*, Goethe toma nota de ésta, a su vez, como del *Prometheus* (Gräf, *op. cit.*, n.º 3657 y n.º 3659).

pudo mantener en su memoria ni siquiera el título del Almanaque, tan fácil como *Prometeo*.

El *lapsus* de Goethe no deja de ser significativo, pues bajo el nombre de «Pandora» se le hacía posible algo que el de «Prometeo» no le permitía: una transformación, tan forzada como beneficiosa, del sentido mítico genuino de la donación de los dioses, que él ya no deja que produjera infortunio. Pues sus dones ya no se sometían, en absoluto, al criterio de lo que son beneficios externos. Lo que hasta entonces había mantenido unido su mundo de Weimar tenía ahora que dar también consistencia a la perturbada realidad posterior. A principios de 1807 dijo Goethe al bibliotecario de Weimar Karl Ludwig Fernow, a quien había conocido en Roma, donde estaba dando algunas conferencias sobre Kant que, ahora, «Alemania sólo tenía una única causa, grande y sagrada, la de mantenerse unida en el espíritu, para conservar, al menos, con el mayor celo, en medio de la ruina general, el paladión, aún no mancillado, de nuestra literatura [...]».⁵³

Prometeo sólo puede volver envuelto en una configuración que, ante la impotencia externa, no haga aparecer la propia potencia estética como una pura ilusión, sino como la benéfica oportunidad de decir no, precisamente, al ilusorio condicionamiento exterior de la felicidad o del infortunio. El nombre de Prometeo sigue nombrando únicamente un aspecto de una realidad cuya ambivalencia, superada o por superar, puede ser enfrentada, a lo sumo, con el lema de estos años, con un «contrapeso».

Esto ya se estaba anunciando cuando Goethe, en el gran poema de cumpleaños del Duque, *Ilmenau*, en 1783, había hecho aparecer la figura de Prometeo con otras reivindicaciones. En una conversación con Eckermann, el 23 de octubre de 1828, él mismo interpretó este poema, diciendo que contenía, «como episodio, una época que, en 1783, cuando lo escribí, ya la habíamos dejado atrás hacía años, de manera que yo pude dibujarme a mí mismo en él como una figura histórica, manteniendo así un diálogo con mi propio yo de años pasados».

La aparición visionaria del propio yo en un paisaje boscoso nocturno posibilita, sin ruptura de la identidad, un distanciamiento. Da expresión a aquellos «penosos pensamientos» que arrastraban consigo nada más y nada menos que «accesos de lástima por los muchos infortunios que mis escritos habían deparado». Se le muestra al Du-

53. K. L. Fernow a Böttiger, 7 de enero de 1807, en *Goethe als Persönlichkeit*, op. cit., vol. II, pág. 77.

que qué ha significado realmente para su amigo haber salido del Sturm und Drang: ante todo, la pérdida de aquel concepto de inmediatez en la creatividad artística, que no conocía hiato alguno entre la voluntad y la obra, la obra y sus efectos, las aspiraciones y la realidad. Eso se convierte en el nuevo problema de Prometeo, que dispone ya a una convergencia de su figura con la de Napoleón, con este fenómeno de la naturaleza que es hacedor de historia, que no es capaz de mantener la identidad de sus efectos con sus acciones, el acto de hacer con lo hecho.

La independización de los efectos respecto a la obra ha sido expresada, por primera vez, en el *Ilmenau*, por boca de Prometeo y probablemente no podía ser dicha de otro modo que recurriendo a ese nombre. Lo que se muestra en Prometeo ya no es el conflicto con Zeus, la imposición del propio mundo frente al ya existente, sino la diferencia elemental a que se refiere el verso: «Y sólo otro día dirá lo que tú haces [...]». Del viejo mito surge ahora, como algo nuevo, la inconsciencia del producir humano, que no deja que Prometeo sepa, en su factoría, qué futuro e historia está propiamente modelando, al tener, inevitablemente, que abandonar a sus criaturas a su suerte. Es la paradoja de que, por un lado, la historia sea hecha, pero, por otro, no se deje hacer a voluntad.

Éste es el gran desencanto, el hecho de que ni el origen, ni la intención, ni las añadiduras decidan sobre el destino de lo obrado: «¿No dejó Prometeo, endiosado, discurrir / el puro ardor celeste en barro fresco? / ¿Y qué pudo él sino hacer correr / sangre terrena por las venas vivientes?». Sigue siendo aún el creador Prometeo, pero un demiurgo encadenado a su impotencia, lejos de sus criaturas, a las que ni siquiera el fuego celeste puede asegurar el éxito del cuidado de su hacedor: «Yo traje, del altar, un fuego puro; / y lo que encendí no es pura llama. / La tormenta acrecienta el ardor y el peligro, / y yo, condenándome, no vacilo».

Sólo si se tiene en cuenta el *Ilmenau* se hace comprensible que la reanimación de aquel mitologema propio del Sturm und Drang en *La vuelta de Pandora* no pueda tener lugar al margen de la experiencia con Napoleón. En la escena de talante operístico en que se representa, en la obra, aquel tiempo primitivo, Prometeo, comparado con el otro titán Epimeteo, no es ya el alfarero de hombres y el portador del fuego, sino el despreciador de los propios dones que ha entregado a la humanidad. El gesto de rebelde independencia frente a Zeus y su naturaleza se ha transformado en la tiranía sobre una servidumbre de herreros, pastores y guerreros sometidos al rudo dominio de este

titán. Sus utensilios y armas se enseñorean del campo. Del lado de Epimeteo están los contemplativos, los ensimismados y tanto los gozadores como los sufrientes. Pero tampoco ellos han podido conservar a Pandora, desdeñada por Prometeo. Ambos titanes son ancianos, la historia de su lejana juventud es ya un mito, como también el pasado del poeta, que, como todo pasado, no puede ser abandonado tranquilamente en el olvido. Y para que pueda seguir siendo intercalable en la marcha de la vida ha de ser *elaborado*.

La vuelta de Pandora hace un gran cambio en el reparto de papeles, respecto al previsto en aquel otro fragmento dramático —y su correspondiente oda— *Prometeo*. Es interesante comprobar el cambio de la forma más primitiva de cultura, la cabaña originaria, por cuyo modelo se había decidido en otro tiempo Goethe, al tener que decidir entre la originalidad de la sala de columnas clasicista o la ojiva gótica. Ahora, del lado de Prometeo sólo encontramos la cueva, si bien excavada artificialmente, mientras que la cabaña es asignada a Epimeteo. Su descripción suena a fórmula conciliatoria de aquella antigua disputa. Ahora es «una sólida edificación de madera, conforme a las más antiguas reglas constructivas, con columnas hechas de troncos de árboles». La consecuencia de toda esta redistribución de papeles es que el reino demiúrgico de Prometeo no puede ser ya identificado con el comienzo de la cultura. El mundo prometeico, esa asociación de caverna y trabajo, se ha convertido en un submundo, áspero y rudo, para el que la posesión del fuego y la metalurgia del hierro, hecha posible con él, no es otra cosa que la condición para el ejercicio de la más cruda violencia y la servidumbre más dura.

Hay un motivo de la oda *Prometeo* que sigue en pie en la nueva configuración: la imbatibilidad de la tierra. Pero su solidez representa, ahora, simultáneamente, tanto seguridad como resistencia. Así la «celebra» el canto de los herreros junto a sus fraguas: «¡Tierra, qué solidez! / ¡Cómo atormentar se deja! / ¡Cómo es arañada y vejada! / ¡Cómo resquebrajada y cavada!». El antiguo mandato de la *terra inviolata* se sigue trasluciendo aquí, vistas las fuerzas descomunales que se requieren para sacar de esa tierra invulnerable los medios para los utensilios y las armas. La estrofa de los herreros acaba con estos versos singulares: «¡Y donde no haya flores que florezcan / que se las haga sonar!». Ya no se celebra el triunfo del demiurgo. Éste ya no es el hacedor y cuidador de hombres que era, sino su señor. El canto de los herreros acaba haciendo una alusión al robo del fuego; pero ahora ya no es sino un signo de sumisión, para acabar prestamente la obra, para atizar el fuego, ya que el que lo ha traído exige, con razón, su utilización.

Esta constelación lleva, por fuerza, al próximo, y más importante, cambio de reparto: el padre contra el que se sublevó el alfarero de hombres ya no es Zeus, sino el propio Prometeo, contra el cual no hay más rebeliones, sino que todas las fuerzas le están sometidas: «Y el padre lo contempla, / el que lo ha robado. / El que lo ha encendido / lo hizo su aliado [...]». Prometeo no ha traído el fuego para beneficio de los hombres, sino que lo ha hecho su aliado para dominar sobre ellos, poniendo a su propio servicio aquel medio de supervivencia. Aunque los herreros llamen también padre a Prometeo, el puesto del hijo ha sido ocupado ahora por Filero,* que, en el no realizado plan de la obra, constituye, junto con la hija⁵⁴ de Epimeteo y Pandora, la próxima generación, que ya no estará ante el antiguo dilema de la rebeldía o la sumisión. Se ha disipado el entusiasmo de antaño por la rebeldía filial.

Pero también ellos empiezan con violencia. Epimeteo tiene que salvar a Epimeleia de las garras de Filero. Desempeña un papel de padre distinto del de Zeus en la oda *Prometeo*. Tiene que resistir a la violencia ajena, que Prometeo no puede contener en su propio hijo, aunque le amenaza con las cadenas que Zeus había hecho forjar para él en el Cáucaso: «Pues donde la voluntad paterna / se procuró ley y poder / no vales tú nada». Lo que antaño aparecía como el poder arbitrario de Zeus contra la raza creadora de Prometeo y sus hombres ahora se ha convertido en el imperativo domesticador de un poder legítimo, el único que es capaz de frenar, en nuevas generaciones, el salvajismo originario. Ahora Prometeo hace resaltar, sin reparo alguno, lo que antaño, con su soberbia y rebeldía, había despreciado. Cuando Filero le pide que afloje sus ataduras, asegurándole que le guardará respeto en su presencia, Prometeo le exige que su sumisión

* En la mitología griega, el hijo de Prometeo se llamaba, propiamente, Deucalión y estaba casado con Pirra, hija de Epimeteo y Pandora; ambos sobrevivieron al diluvio y dieron lugar a una nueva generación de hombres. (N. del t.)

54. El nombre de la prometida de Filero, *Epimeleia*, ha sido inventado por Goethe, pero no sin tener en cuenta la escena del *Prometheus* de Herder y su poema *Das Kind der Sorge*, de 1787. Herder había sacado allí el nombre de *Cura* de una fábula de Higino (220): Cura es la creadora de los hombres, asociada, por tanto, a Prometeo ya por el mero hecho de ser contrafigura suya. Sobre las fuentes del poema véase Jacob Bernays, «Herder und Hyginus», en *Rheinisches Museum*, XV (1860), págs. 158-163 (en *Gesamte Abhandlungen*, vol. II, págs. 316-321). En actitud distraída, es decir, sin propósito alguno de rebeldía demiúrgica, Cura empieza a moldear una figura de barro, que Zeus, a petición suya, vivifica, imponiendo, enseguida, sus exigencias; al llegar a un compromiso, Cura conserva el derecho de dominar, de por vida, sobre los hombres. Esta alegoría no tiene ningún trasfondo mítico.

continúe incluso en su ausencia: «La ausencia del padre honra un buen hijo».

Del otro lado de la escena, no hay que forzar mucho las cosas para que haga su aparición aquello contra lo cual había luchado, ante todo y en todo, el Prometeo-hijo del Sturm und Drang, cuando Epimeleia le dice a Epimeteo, para librarse de las manos de Filero: «¡Oh, tú, padre! ¡Pues un padre es siempre un dios!». Para que, al final de la obra, Epimeleia y Filero se unan y conviertan en ancestros de futuras generaciones, su forma de vida se deberá basar, por un lado, en el mantenimiento del poder paterno, por el otro, en su imposición. El principio constructivo del mito, la repetición de lo prototípico como un ritual de cambio de reparto en los papeles, determina el regreso de Goethe al tema del juvenil conflicto con los dioses.

La caverna es un espacio demiúrgico. Como protección de todo lo natural y salvaje, es un espacio tanto de sombras e imágenes —así en el mito de Platón— como también un mundo de producción técnica, en el sentido más amplio de la expresión. La exigencia en las cavernas de Prometeo —que ahora ve que de la salvación del género humano que él había traído ha resultado algo totalmente distinto e inesperado— es la laboriosidad, la laboriosidad sin fin: algo de una radical unilateralidad, que va más allá de todas las necesidades de la autoconservación. A esa coacción a la utilización de todo no pueden resistirse ni las rocas, que son derrocadas con palancas, para, mediante un proceso de fundición, centuplicar la fuerza de las herramientas. Tras el canto coral de los herreros, Prometeo los alaba por haber preferido, entre todos los elementos, el elemento de su mundo subterráneo. Tal *parcialidad* es lo que corresponde a gente laboriosa: «Me alegro de que ignorando el valor / de otros elementos, al fuego pongáis por encima». El vulcanismo ha tomado aquí la forma de una reorganización, por obra del hombre, de toda aquella masa crecida conforme al neptunismo y que, sin el concurso de la luz, el aire y el agua no es sino pura esterilidad.⁵⁵ La renuncia a la luz del día, la perspectiva de yunques y fuegos que se tiene cueva adentro, significa

55. Acerca de la metáfora de los elementos véase G. Diener, *Pandora*, Bad Homburg, 1968, págs. 173-187. Tanto el fuego como el agua amenazan, por igual, la solidez de la tierra; sin embargo, el precio a pagar por permanecer en su pristina pureza sería, asimismo, una pura esterilidad. Firmeza y fertilidad son dos polos apostados, y sólo el trabajo realizado con el suelo puede unirlos por la fuerza. En esta teoría de los elementos, el herrero representa una figura extrema, porque, sirviéndose del elemento más volátil, obliga a ser flexible al elemento más rígido, sobrepujando, por tanto, incluso el esquema en que se enmarca el cultivo del suelo.

el rechazo de toda distracción, una dura y despiadada vida de concentración demiúrgica.

Piénsese que Goethe quería escribir una alegoría de la renuncia, describir un mundo sin la presencia de lo divino, tras la desaparición de Pandora y antes de su vuelta. La procedencia divina del fuego se ha olvidado, y es un nuevo realismo en la valoración del hombre lo que determina la escena. Los dones de origen superior, las simples luces de la Ilustración no son, para esa raza de trogloditas, absolutamente nada. De las cuevas salen los instrumentos de la violencia, el fuego de las fraguas, a duras penas domesticado, se convierte en una fuerza de destrucción de las cabañas.

Es el mundo en el que había sido posible un Napoleón y con el que pronto se topará Goethe. El titán está caracterizado, en *La vuelta de Pandora*, al modo napoleónico. Mucho antes de que Napoleón se convierta en Prometeo, Prometeo se habrá convertido en Napoleón. Es verdad que no llama, explícitamente, a las armas, pero su decisión se sobreentiende en lo que uno de los pastores replica a los herreros: «Pero tanto cerca como lejos / la gente lo va aceptando, / y ya no será pastor / quien no sea un guerrero». A eso apela Prometeo, cuando, por de pronto, reorienta la producción de los herreros: «Preparadme sólo armas, / dejad lo que el labriego sensato, / lo que el pescador pudiera pedir. / ¡Hacedme sólo armas!». La razón de ello —rara de oír de boca del alfarero de hombres, que apenas si podía mantener vivas a sus criaturas— es la densa superpoblación de la tierra. De ahí resulta —valiéndose del hecho de que el creador habla a sus criaturas— ese requerimiento a luchar por la existencia, a lograr la supremacía: «¡Sed, por tanto, recios, vosotros, hijos del Padre! / Poco le importa a él quién cae o quién sube. / [...] / Y ahora marchan y a todo el mundo acoquinan. / ¡Bendito sea ese momento de salvaje despedida!».

La reinterpretación a la que Goethe somete el mito de Pandora, la más violenta de todas las transformaciones de mitos hechas por él, parte de la idea fundamental de convertir en episódico todo lo que ocurre durante la ausencia de Pandora o bajo la licencia, pasajera, de su ocultamiento. Todo ese cambio de forma tiende hacia una figura propia de la «filosofía de la historia». Las acuñaciones extremas de posibilidades humanas sólo se realizan destronando la fuerza sobrehumana, la única que las podría sujetar. Los titanes Prometeo y Epimeteo no son, en el ínterin, igualmente capaces de ser conscientes de su reducción a algo episódico. La privación de la situación sólo es sentida del lado de la contemplación. No se trata de un sentimiento humano común. Sólo así puede seguir la dinámica del crecimiento

del poder, encandilada por el progreso. Los hijos y siervos de Prometeo, los herreros, guerreros y pastores —tipos fundamentales, en el aspecto motor, marcial y demiúrgico de la *vita activa*— dependen, ciertamente, del retorno de Pandora, pero no lo saben, no lo pueden percibir: «La dicha del amor, el retorno de Pandora». Lo demoníaco es aún como una fuerza motora de una laboriosidad que no conoce límites. La ausencia de Pandora determina la condición de este mundo y es determinada por él. Su retorno supondría una pura sorpresa, sería, pues, un acontecimiento mítico, no histórico. El proceder de los hombres consigo mismos no puede impulsar su advenimiento. «Un don que baja siempre insospechado.»

¿Podía Goethe mostrar esa *conversio*, o bien, saltando hacia lo mítico, sigue siendo todo cosa exclusiva de los dioses? El final de la primera parte, la única concluida, de la obra —pero también lo que sabemos de la segunda parte— lo deja abierto. No obstante, pese a toda esa indecisión, tenemos el único acontecimiento dramático de la obra: la autocondena de Filero que, tras haber herido, preso de la furia, a su prometida, la hija de Pandora, se arroja al mar. La caída y el rescate de Filero son tratados mediante la peculiar doble alegoría de la aparición de una falsa y de una verdadera aurora. Mientras Prometeo trata de consolar a su inconsolable hermano por la ausencia de Pandora y pone su vista en la presunta aurora, se da cuenta, de repente, de lo que allí está ocurriendo en realidad: hay fuego en los bosques y en las viviendas de los hombres. Es el mismo fuego que el titán les ha traído y cuya fuerza sólo la han conocido en las fraguas de los herreros.

Éste es el momento en que el meditabundo Epimeteo queda inoperante, hundido en un dolor anímico, pero en el que Prometeo puede mandar a sus poderosas tropas hacia el foco del incendio. Antes de que lleven la guerra a lejanas tierras, deben prestar auxilio a su vecino. El himno guerrero canta la indiferencia de las huestes prometeicas frente a la destrucción o la indulgencia, la expedición de pillaje o la de ayuda. Pero en eso que es tan indiferente a sus secuaces reconoce Prometeo algo nuevo. No sólo el buscado «servicio de la supremacía», sino también algo que se adecua a su acuñación mítica: «Y fraternalmente aporta mi estirpe una honrosa ayuda». Tras aquella simple ilusión de aurora, ahora puede aparecer, de verdad, Eos, percatándose, a la primera mirada sobre el mar y la tierra, del destino que está corriendo Filero, e informando de ello al Padre. Éste, con la rápida intervención de su arte demiúrgico, quiere devolver la vida al suicida. Eos se lo impide, pues la metamorfosis de una vida acabada

en una nueva sólo puede tener éxito con la voluntad de los dioses. Al detener a Prometeo en el ejercicio de su propio poder, se hace posible la ruptura con el pasado titánico de los seres prometeicos, dando entrada a la unión con Epimeleia para fundar una humanidad postitánica. En comparación con la apoteosis de Filero, que Prometeo hubiera mandado a sus esbirros en ayuda de su hermano no representaba más que un giro incidental: pero este episodio impide que el freno que Eos ha conseguido poner a Prometeo en la tarea de revivir a su hijo no le imponga el mismo quietismo en la espera de Pandora en que persiste su hermano.

Con este doble sentido guarda correspondencia también el final, al despedirse el Padre de los hombres por mediación de Eos. Por un lado, tenemos ahí a un Prometeo transformado, que exterioriza la pérdida de aquel gozo que tenía en su obra de creación y su actual inclinación hacia la forma de existencia de su hermano Epimeteo. «Nada nuevo me alegra, y harto equipada / está ya esta raza en la tierra.» Aquel realismo de utilidad palmaria, tal como se realizaba en las cuevas de los herreros, se ha transformado ahora en melancolía por las pérdidas que cada día ha experimentado en lo que ya no es y que, frente a sus demandas, ya no puede ser. La resignación de Prometeo que duda de la jovial frescura de la nueva generación impulsada por él es epimeteica: «Que entren, pues, con pueril aturdimiento / y con rudos pasos al interior del día. / Que tomen el pasado más a pecho, / que se apropien y moldeen el presente / sería bueno para todos; tal yo deseo». Es un deseo de unificación de las dos estirpes titánicas separadas.

Por otro lado, este Prometeo reformado no tiene la última palabra. La dice Eos, al irse desvaneciendo, cediendo el lugar a Helios. Antes de desaparecer, le ha revelado a Prometeo la visión de los hijos de los titanes rescatados de las olas y las aguas, a quienes asegura la gracia del cielo, cuya privación había hecho inevitable el extravío de los Padres. Aquí domina el principio de la gracia, que trae consigo, al retornar, Pandora: «Presto del cielo / bajará la bendición, de palabra y obra, / don que baja siempre insospechado». Ahora rige el principio de la falta de razones. Éste ha hecho esperar, en todos los tiempos, que el nuevo hombre se haría, justamente, realidad cuando tuviera en contra suya toda esperanza. Tras la espera ya no hay ningún desarrollo porque a Goethe no le ha salido bien la conexión de lo nuevo con la transformación de Prometeo: al Padre de Filero aún le estaba permitido castigar, pero ya no salvar.

Las últimas palabras, acompañadas por Eos con la exclamación «¡Marcha en paz, tú, Padre de los hombres!», significan, una vez

más, un aviso de no inmiscuirse en la nueva marcha de la historia. Hay que dejar a los dioses el cumplimiento de las necesidades reales del hombre: «Grandioso comienzo, titanes, el vuestro; pero llevar / a lo eternamente bueno y hermoso / es obra ya de los dioses; dejadlo en sus manos». Esto supone una revocación total de lo que Goethe había asociado antaño con el nombre de Prometeo. El intento de mantener la identidad en el polo opuesto de su autodeterminación originaria exige ahora una Pandora con poderes superiores, o más aún, todo un panteón, como órgano del reparto de poderes —o, por decirlo con la nueva expresión favorita de Goethe: de un «contrapeso» de poderes.

Es de suponer que en el plan de la segunda parte, por concluir, de la alegoría Prometeo no tenía nada más que buscar. Y si esto no es la razón, sí es un síntoma de que nosotros nos tengamos que dar por satisfechos, en mi opinión, de no poseer esa segunda parte de la obra. El reino de Pandora sería idéntico —así se lo ha figurado Wilamowitz— al reino platónico de las ideas. Esto puede ser falso o verdadero, pero difícilmente dará pie a que sintamos haber perdido, con ello, algo. Goethe llegó a anotar aún la expresión clave, la «plenitud simbólica», para designar la parusía de Pandora, que debería llegar en compañía de viticultores, pescadores, campesinos y pastores. Lo que ella trae, bajo el lema de «dicha y comodidad», queda expuesto a cualquier sospecha de cariz pequeño-burgués. Al final hay, según las anotaciones, «una sesión de demonios. Ciencia. Arte. Telón». Pero lo cierto es que, entre Jena y Erfurt, era más fácil hablar de la privación de esa Pandora que no de su retorno.

Los esbozos de la segunda parte están datados el 18 de mayo de 1808. Se comprende que, cinco meses después, el poeta, al que Napoleón había pedido una *Muerte de César*, no tuviera ya ninguna cosa clara en su borrador y no pudiera encontrar ya ninguna relación con un don de los dioses de índole platónica. El hecho de que *La vuelta de Pandora* se hubiera quedado en fragmento indica ya algo: todavía no había ningún sustituto de Prometeo. En el borrador no se dice ni una palabra más de ello. Por tanto, la salida fue eliminar del cuadro a este ser, ahora resignado.

El deseo de Goethe tampoco era, entiéndase bien, dejar que el tirano salvase su identidad. Dado que el mundo de la vida de Weimar no podía mantenerse en pie después de esta crisis, ¿cuál habría sido su deseo, cuál la alternativa a los días de Jena y Erfurt? Goethe dio su respuesta cuando, en mayo de 1814, Iffland, director del teatro real de Berlín, fue a visitarle para pedirle que contribuyese —como «primer

hombre de la nación»— con una obra a la celebración del triunfo de los monarcas aliados sobre Napoleón. La representación de *El despertar de Epiménides* tuvo lugar en el aniversario de la entrada triunfal en París.

Goethe asigna a Epiménides un don distinto al que había asignado a Pandora, el regalo del sueño: «Entonces se apoderaron de mí los dioses, / y llevándome a la cueva pensativo / me sumieron en un profundo y largo sueño». El sueño es la forma extrema de evasión de la realidad, la forma extrema de reducción de aquella reivindicación de mantener la propia identidad, a pesar de la irrupción de la historia en la esfera protegida de una vida creada por uno mismo. No la experiencia de la realidad, sino el sueño cavernoso, concebido como figuración extrema de una protección no perturbada —o acaso solamente con sus ensoñaciones— es «de la sabiduría la inagotable fuente». Son los dioses quienes conceden el favor de dormir durante las crisis de la historia: «¡Tan febriles van a ser los tiempos! / A dormir te invitan los dioses». Mientras que los portones del lugar de reposo de Epiménides son cerrados por un grupo de genios se oye ya, a lo lejos, el tronar de la guerra. Disfrazando someramente la historia que se acaba de experimentar sin la gracia del sueño, Goethe hace marchar al ejército con «los vestidos de todos los pueblos que, primero, habían sido vencidos por los romanos y luego utilizados, como aliados, contra el resto del mundo». También aquí se oculta Goethe; si tenían que parecer pueblos ya vencidos, que fueran al menos gente vencida por los romanos. «Su amor por lo romano», fundado, en una ocasión, por su propia preexistencia en los tiempos de Adriano, sólo lo mostrará aquí indirectamente: «Ese gran entendimiento, ese orden en todas las cosas [...]». ⁵⁶

Mientras la historia hace su entrada, Epiménides sueña con su pasado o su futuro. Con el ejército que se acerca, aparece lo napoleónico, en figura demoníaca, el demonio de la guerra misma. Tiene sus «delicias» en que «todo alrededor los países tiemblen». Ni con esta metáfora, la más profunda y abarcadora de sus metáforas, dice Goethe lo que ha visto: «El paso de un semidiós de batalla en batalla y de victoria en victoria». ⁵⁷ Pero, con todo, hace saber que ve la renovación no como un imperativo de la aniquilación, sino la aniquilación como una condición de la renovación. En el resplandor de los incendios de la destrucción, hace que el demonio proclame que queda el

56. A Boisserée, 11 de agosto de 1815, en *Werke*, vol. XXII, pág. 816.

57. A Eckermann, primavera de 1828, *ibid.*, vol. XXIV, pág. 672.

campo libre para el mandato creador: «Un estremecimiento sobrecoge la tierra, / yo le grito un «hágase» nuevo».

Al contrario de toda su experiencia, el operístico cumplimiento del deseo consiste, para el poeta, en que los demonios aparezcan mientras él duerme, cuando, quizá, sólo se trate de un sueño. Sueña, así, con ellos y con los temblores de la tierra, que únicamente en ese sueño pueden ser tan ambivalentes: derrumbamiento de un mundo existente y transición hacia los terrores del ínterin, pero también llegada de una nueva forma de realidad. En esa peculiar duplicación del terremoto, Goethe ha dado cuerpo a la angustia que sintió toda su vida por la solidez del suelo. No sólo el durmiente sacerdote del templo, Epiménides, sino también el demonio que entra en escena en la figura de un cortesano constituyen una autorrepresentación. ¿Quién, si no, iba a poseer el sensorio para el terremoto que se avecinaba? «Lo siento, pero no lo oigo; / tiembla bajo mis pies el suelo; / temo que se tambalee y quiebre.» A ese demonio suprasensible le parece que hasta las columnas del templo presienten el terremoto y le están aconsejando, por desconfianza hacia lo todavía consistente, que salga al exterior, al centro del escenario, inaccesible a los derrumbamientos. Las instrucciones escénicas señalan qué postura quiere adoptar el poeta, cuando ya no pueda seguir durmiendo, respecto a la historia: «En ese momento todo se hunde. Él lo contempla, circunspecto y silencioso».

¿Cómo había podido tener el cortesano un presentimiento del terremoto? Nos enteramos de ello en la próxima escena, por boca del demonio de la opresión, que aparece con la vestimenta de un déspota oriental y rinde tributo al demonio de la astucia por su trabajo preparatorio. Lo realizado en un tan largo período de libertad no puede derrumbarse, todo ello, de repente, tan pronto como suenan las trompas de la guerra, sino solamente cuando el suelo haya sido previamente, cuidadosamente preparado. «Pero si has socavado el suelo a conciencia / todo se derrumbará con la rapidez del rayo.» Piénsese, retrospectivamente, en lo que Goethe había escrito a Lavater ya en 1781, con motivo de las maquinaciones de Cagliostro, sobre la socavación del mundo moral y político y la preparación de su derrumbamiento.

La pieza teatral, que él había sentido el deber de hacer para contribuir a las festividades de la liberación, revela muchos rasgos de la desaprobación, por parte del poeta, del júbilo general de sus contemporáneos, cosa que éstos no le iban nunca a perdonar. Goethe les muestra una figura fundamental para la comprensión de la derrota:

el nuevo reino de la virtud, anunciada por personajes alegóricos más bien a desgana y sin poder competir en densidad con lo demoníaco napoleónico, exige, de antemano, un derrumbamiento. El retorno de circunstancias más felices se encuentra basado en el mismo principio de socavación del suelo en que transcurría el *intermezzo* imperial, como el previo hundimiento del mundo anterior. Ahora hay, de nuevo, una secreta alianza, una conspiración de la virtud con vistas a esa caída: «En lo más hondo, hueco, socavado el reino de la tierra / sobre el que aquellos terribles poderes / evidencian su esencia salvaje / [...] / pronto se desmoronará el suelo / acortando la soberbia de aquel reino».

La típica fórmula de todos los visionarios apocalípticos es que lo antiguo tiene que hundirse para que pueda surgir lo nuevo: «El mundo se ve destrozado / y se siente mejor». Las figuras alegóricas de la fe, la esperanza y el amor son llamadas por un genio para que preparen, tranquilamente, el Juicio Final. Es el día del juicio sobre el demoníaco conquistador: «Pues aquella cabeza de acero y hierro / un rayo, al fin, la despedaza». Lo que había surgido, temerariamente, del abismo —así cantan los genios y las hermanas virtudes—, si bien puede someter a medio mundo, tiene que volver, finalmente, al abismo. Lo demoníaco, haga lo que haga con el mundo, sucumbe, al final, al tirón de su origen.

La problemática de esa pieza ocasional reside en la credibilidad de ese doble juego entre un hundimiento funesto y otro esperanzador. ¿No somete Goethe a su público, que celebra jubiloso su libertad, a la ironía de todas las promesas de salvación dependientes de derrumbamientos previos cuando hace que el demonio de la opresión enuncie, al salir de las ruinas del hundimiento preparado para él, la frase nuclear de todos los salvadores escatológicos: «¡El paraíso, que venga el paraíso!»? ¿Quería Goethe aun evitar lo que él, objetivamente, no podía evitar, que el finalmente despierto Epiménides, al encontrarse con ese «de la creación salvaje caos», pareciera confiar en la retórica de esa fórmula apocalíptica aún menos que en las terribles señales del cometa parado en medio del cielo? Pues es palmario que las imágenes que pasaron ante él, en el sueño del templo, las considera reales; y lo que ahora le muestran los genios, a la luz de sus antorchas, lo tiene él por un «sueño de cosas angustiosas». Sólo cuando se acerca más a la luz de las antorchas se da cuenta de que, mientras él dormía, «un dios / sacudió la tierra, de manera / que se apilan ruinas sobre ruinas». Reconoce que la realidad ha tenido su historia y que ésta le aleja de todo lo presente: «Se esfumó todo lo

por mí construido / y lo que desde joven conmigo creció. / ¡Ojalá reedificable fuera! ¡Pero no, ay, no!». ⁵⁸

Incluso esta pieza teatral de victoria deja traslucir el dolor de Goethe de que no se le cumpliera el deseo de pasar durmiendo en su papel sacerdotal en el templo el tiempo en que dominara lo demoníaco y evitar el trauma de la identidad, amenazada, de su yo prometeico. Se consuela, evidentemente, confrontando a Epiménides con la dificultad, especular, de la identidad: cómo arreglárselas después con la historia, que había quedado, para él, vegetativamente interrumpida. Los antiguos rótulos están destrozados y no son legibles, y por todas partes se hacen oír las quejas de que la memoria ya no sirve. Sólo se mantiene una canción, que un coro invisible ha de repetir; es algo así como una conjura contra todos esos temblores del suelo: «Si tienes fundada una casa / suplica a todos los dioses / que, antes de que te lleven fuera, / no se convierta en cascotes [...]».

Epiménides no puede desechar la sospecha de que los genios que le conducen con sus antorchas sean algo demoníaco. No obstante, la música militar de los ejércitos aliados que se van acercando saca al viejo de la desesperación de no poder tender un puente sobre el tiempo que él había perdido. Esta escena penosa no hace más que entreabrir lo que el autor no puede. Con el múltiple «¡Arriba! ¡Adelante! ¡Arriba!» y las lacónicas instrucciones escénicas finales de que lo ruinoso será reedificado y una parte de la vegetación que lo había invadido salvajemente todo —¡recuerdo de Roma!— se conservará como ornamento se va haciendo mutis, no sin hacer oír antes los gemidos y

58. Goethe ya no pudo saber que había habido, realmente, un Rip van Winkle [personaje de una historia de Washington Irving que duerme veinte años seguidos] de aquellos años de terremotos políticos y que mereció estar ausente aún más tiempo del destino común. Según el informe de la *Gazette des Tribunaux*, de 20 de mayo de 1838, el 14 de mayo de 1837 el juzgado de lo civil del *Seine* (Cámara 1ª) había tratado de una acusación contra el marqués de Saint P. «por faltar el respeto a la reina Marie Antoinette». Un anacronismo grotesco, pues el acusado había desaparecido, desde la declaración de su incapacidad legal en 1790, tras los muros de una de aquellas *maisons de santé* utilizadas por las familias influyentes para librar, con el pretexto de debilidad mental, a aquellos de sus miembros que podían ser condenados. Este joven «filósofo» había representado, en 1787, el primer acto de la retórica revolucionaria, emitiendo un silbido durante la salutación de la reina en la ópera, el cual, sin embargo, no tuvo el efecto de arrastre esperado. G. Lenôtre, que ha desenterrado este suceso (*Das revolutionäre Paris* en su trad. al., Múnich, sin año, págs. 291-304), escribe: «Si hubiera silbado dos años más tarde habría sido el ídolo del pueblo». Al comparecer, por pura fórmula, ante el juez, este marqués llevaba «durmiendo», por tanto, medio siglo, sin pecatarse de ninguno de los «cambios» que, entretanto, habían tenido lugar.

chillidos de los deberes con la patria. Al final, Epiménides tiene que declarar que se avergüenza de sus muchas horas de reposo y que habría sido para él una ganancia sufrir con los demás, los cuales, ahora, a costa de sus dolores, se han hecho más grandes. El poeta rinde tributo a sus triunfantes contemporáneos. Pero también a su propio sueño, pues corrige a Epiménides con el reproche de sus acompañantes de que ha sido capacitado para un sentimiento más puro manteniéndose oculto, adecuándose, anticipadamente, a lo que el resto sólo conseguirá en días futuros. Así habría cumplido su sueño ideal aquello de lo que la época privaba al poeta: saberse en convergencia con su mundo al menos en el deseo y haberle tomado la delantera de todos esos dolorosos años, de abismos y terremotos.

EPÍLOGO

En *Epiménides* pululan un sinfín de demonios, que no acaban de tener, del todo, en sí, *lo demoníaco*. Sólo paulatinamente irá comprendiendo Goethe la gama de su colorido. Lo que él llamará demoníaco en Napoleón y para cuya expresión sólo presenta, ocasionalmente, como alternativa, una serie de vagas equivalencias conceptuales, pertenece a la categoría de lo mítico. Con ello no quiere decirse otra cosa que eso, que se abarca una potencia de la historia no descifrada, no que se la explique, sino que, acaso, sólo se la nombra, cosa que podría achacarse al débil discernimiento de algún individuo fascinado. Pero todo un siglo de desciframiento analítico y descriptivo del fenómeno por parte de una historia que no permite tolerar lo mítico deja, como residuo —resistente a una intervención de índole teórica—, algo de lo que el poeta, al menos, ha nombrado. La estupefacción de Goethe ante lo que se considera numinoso se transforma en la decepción, en el plano teórico, de que el centro del fenómeno, la fuente motriz de su dominio, el origen de sus energías e imaginaciones sigan estando, en el fondo, intactos y encubiertos.

La elaboración de tales desencantos de la ciencia recae —justamente en un momento en que la propia ciencia no está preparada ni ha podido prepararse para hacerse cargo de la limitación de sus posibilidades— en una alineación típicamente mítica. Lo que ha sido considerado como un mito apartado o absorbido por la teoría mantiene, sin embargo, su presencia subterránea: la singularidad, que no puede ser agotada, pierde, al menos, su carácter de algo extraño en la comitiva, no susceptible de datación, de lo típico. No es que la fami-

liaridad con una cosa explique nada de ella, pero hace justamente que podamos reponernos de ese trance no explicado. La historia jamás puede tener la familiaridad del ritual. Allí donde fracase su teoría, donde permanezca muda cuando se trata de producir conexiones asibles, allí, finalmente, donde su desprecio puede convertirse en institucional parece que no cesa de darse una propuesta de mitificación. ¿O puede la propia racionalidad teórica asumir una forma fundamental del mito, la de la repetición de lo mismo? Es verdad que eso no sería aún el esfuerzo propio del concepto, pero sí el de la noción prototípica. El estudio del caso, medio irónico, del que trata este epílogo muestra cuántas cosas de las que son apuntadas aquí pueden ser confundidas con la mitificación.

En un único párrafo de una carta a Arnold Zweig, Sigmund Freud le comunicaba un suceso, para él inconmensurable, que había tenido lugar en junio de 1936, con motivo de su ochenta aniversario. «Thomas Mann, que había dado su conferencia sobre mí cinco o seis veces, en distintos lugares, tuvo la amabilidad de repetirla, una vez más, el 14 de este mes, y, esta vez sólo para mí, en mi habitación, aquí, en Grinzing».⁵⁹ Es difícil representarnos ya, con todo su significado, la escena de este orador y su único oyente en un momento de desamparo como aquél, y en aquel lugar, el más peligroso de todos. A ello debemos añadir algo que no es, en absoluto, accidental: uno de los dos personajes estaba inmerso en su mayor obra épica, la tetralogía de *José y sus hermanos*, que llevaba ya una década escribiendo, mientras que el otro trabajaba en la última de sus especulaciones —quizá la que más extrañó a sus contemporáneos—, en los tres capítulos de su *Moisés*. Cada uno a su manera, escribían del mito de un Dios amítico, que no toleraba en torno suyo ni imágenes ni historias.

Uno de los presupuestos de esta gran escena del espíritu de la época, que tuvo pocas parecidas, es la relación común de ambos con Nietzsche. Su idea sobre el eterno retorno de lo igual, en contra de todo espíritu histórico, como el único acontecimiento de la realidad que iba a poder generar, en sí mismo, su propio sentido, constituía el trasfondo de su concepción de los procesos de la humanidad. Claro que

59. Sigmund Freud a Arnold Zweig, 17-6-1936, en *Briefwechsel*, Fráncfort, 1968, pág. 141 (trad. cast.: *Sigmund Freud, Arnold Zweig: correspondencia 1927-1939*, Barcelona, Gedisa, 2000). El último médico de Freud, que había hecho de mediador, nos cuenta cómo tuvo lugar esa conferencia privada en Max Schur, *Sigmund Freud. Leben und Sterben*, Fráncfort, 1973, págs. 566 y sigs. (trad. cast.: *Sigmund Freud: enfermedad y muerte en su vida y en su obra*, Barcelona, Paidós, 1980).

Freud había negado, a partir de cierto momento, que mantuviese contacto con este pensador; pero sólo porque sabía que —y hasta qué punto— allí había sido anticipado su pensamiento. «Y luego, más adelante me prohibí a mí mismo el alto goce de la lectura de las obras de Nietzsche con la motivación, bien consciente, de que no quería ser molestado en la elaboración de mis impresiones psicoanalíticas por ninguna clase de representación de sus expectativas.» Si no, tendría que estar dispuesto a retirar toda reivindicación de prioridad en los casos en los que la intuición filosófica hubiera anticipado los resultados de una paciente investigación.⁶⁰

Aunque muchas cosas anteriores apunten en esa dirección y *La montaña mágica* deje traslucir su rechazo a la irracionalidad de una ciencia de la naturaleza romantizada, Thomas Mann no leyó a Freud hasta 1925. Sus manifestaciones, así como los vestigios de la utilización de la obra de Freud que guardaba en su biblioteca, demuestran, para él, que el más importante de los escritos de Freud era *Totem y tabú*. Unas notas al margen que él hizo, en 1929, al libro *Wirklichkeit der Hebräer*, de Oskar Goldberg, nos dan la fórmula para recuperar el mito del estado de ocupación de que había sido objeto por parte de la política, visible ya por entonces: «Acentuación antirreaccionaria, en Freud, de lo ancestralmente humano, lo preconceptual-inconsciente. Que no sea utilizable para la voluntad malvada».⁶¹ Ese mismo año 1929 tiene lugar su primera conferencia sobre Freud en la Universidad de Múnich con el título *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*, donde documenta lo contrario de esta «gran vuelta atrás» en el ensayo de Alfred Baeumler sobre Bachhofen.

Los orígenes de su *Moisés*, así como los de *José y sus hermanos* se remontan, en último término, a las opiniones y especulaciones que Freud había hecho anteriormente, por primera vez, en *Totem y tabú* sobre la conexión entre la vida anímica del individuo y la de los pueblos. Como pasa con frecuencia, la simultaneidad de desarrollos conceptuales de mundos diametralmente distintos es lo que parece exonerar incluso de su carácter fáctico a aquel encuentro vienés de 1936, confiriéndole una categoría mítica. En 1911, casi al mismo tiempo

60. Freud, *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung* (1914), en *Werke*, op. cit., vol. X, págs. 44 y sigs. Asimismo, en *Selbstdarstellung. Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse*, edición a cargo de I. Grubrich-Simitis, Fráncfort, 1971, pág. 152 (trad. cast.: *Autobiografía: Historia del movimiento psicoanalítico*, Madrid, Alianza, 1996).

61. H. Lehnert, «Thomas Manns Vorstudien zur Josephstetralogie», en *Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft*, VII (1963), págs. 479 y sigs.

que *Totem y tabú*, Thomas Mann había dado la primera prueba de su procedimiento mitificante con la «referencia» al tiempo y a la superación del mismo en su *Muerte en Venecia*.

En la escena de Viena tiene lugar también una representación satírica: la auto-parodia que Freud hace de sus consecuencias. En noviembre del mismo año escribe Freud a Thomas Mann acerca del grato recuerdo dejado por su visita en Viena y por la lectura del nuevo volumen de la historia de José. Una vivencia así habría quedado definitivamente fijada, para él, en el pasado, pues ya no podría leer la continuación. Pero al leer este volumen se había ido formando en él lo que él llamaría «una construcción». No la tomaba demasiado en serio, pero lo cierto es que para él era «un cierto acicate, algo así como el restallar del látigo para el antiguo mozo de posta».

Se advierte la estructura de la reflexión: si el José egipcio encontró lo regulador de su vida en las preacuñaciones míticas del pasado patriarcal, ¿para quién podría haber sido José, a su vez, el prototipo mítico —«el oculto motor demoníaco»—, tras la correspondiente fase de latencia? La respuesta sería: para Napoleón.

Con un procedimiento abreviado, que Freud sólo logró con sus pacientes históricos y literarios, analizó, en la persona de Napoleón, un complejo de José, inventado, aposta, para él. El impulso que pasa a través del motor de lo inconsciente se alimenta del principio de repetición, como el superpoder —que continúa, amenazadoramente inacabado, pronto a surgir en cualquier momento— de la vida ya vivida, configurada de una vez para siempre. A un espectador como Freud, desde su posición en la Viena de 1936, se le revela como el central problema de la historia ya no solamente la cuestión de cuáles han sido los motivos, las reflexiones, los proyectos de una figura histórica, sino, sobre todo, de qué trasfondo o abismo ha sacado sus energías.

El atributo de lo demoníaco vuelve a aparecer también aquí, cuando se «conjetura» cuál es el motor oculto de la fantasía de José en Napoleón; pero no se trata más que de un vocablo literario, una reminiscencia de un lector de Goethe. Lo decisivo es que esa vaga clasificación del fenómeno tiene que dejar en pie lo neutro [*das Dämonische*], elevando, con ello, lo no familiar y extraño a la condición de factor definitorio —en esto semejantes a los neutros descriptivos *numinosum*, *augustum*, *tremendum* y *fascinans* de Rudolf Otto—, mientras que sólo la asignación de nombres concretos da un contorno y un primer rasgo de tratable a una cosa tan extraña. Se nos mete, de nuevo, por los ojos que es lo que pudieron, en otro tiempo, aportar historias vinculadas a determinados nombres o extraídas de esos nom-

bres, dado que todavía lo tienen que seguir aportando en la nueva situación de malestar provocado por lo no-solucionado, en los territorios lindantes con lo desconocido del ámbito densamente ocupado de la ciencia. En esto, Freud capta en su propia obra, con esta última parodia, precisamente algo que es lo que más había perseguido y seguiría persiguiendo —como su sombra— al siglo en que aquélla había comenzado, al abrir bruscamente una dimensión de una «dependencia por antonomasia» absolutamente siniestra.

Freud desarrolló cuatro analogías que vinculan al primer Napoleón, de una forma, por así decirlo, subterránea, o incluso por debajo del tiempo, con el José bíblico. El problema infantil de Bonaparte consistía en no ser el primero entre un grupo de hermanos. Pero he aquí que el primero, el mayor de los hermanos se llamaba Josef (así lo escribe Freud). Córcega subraya el privilegio del primogénito con una sanción especialmente fuerte. Así se vio, una vez más, incrementado lo que, de todos modos, ya es difícil de elaborar, el eterno e insuperable problema humano de que no todos puedan ser el primero. «El hermano mayor es el rival natural, y el menor le opone una hostilidad elemental y sin fondo, para la que años posteriores pueden encontrar adecuada la calificación de deseo de muerte, propósito de asesinato. El más fuerte sentimiento del hijo pequeño de los Napoleón tiene que haber sido el postergar a Josef, ocupar su sitio, incluso convertirse en Josef».

Y ahora el fundador del psicoanálisis usa una de sus grandes artimañas, el truco de convertir una cosa en otra, aprendido en los *Estudios sobre la histeria*. Si uno está ya tan perdido que sólo puede desear la muerte del rival, pero no proporcionársela, lo más indicado, psíquicamente, es invertir la dirección de los dardos. Puesto que uno no puede convertirse en el mayor, eso significa que hay que salirse de la fila de los hermanos y hacerse con el papel de padre, cuyo ejercicio pide, en vez de odio, amor. No sólo se emplea de otro modo una acumulada cantidad de energía, sino que incluso se habla en un lenguaje del todo distinto. Dado que únicamente poseemos testimonios de ese lenguaje posterior del más benévolo amor fraterno, el supuesto truco de la naturaleza se convierte en un truco de interpretación. Ver amar así al tan poco merecedor de amor no puede resultar bien, y eso ha de tener, a su vez, consecuencias fatales. «El odio primitivo había sido, por tanto, sobrecompensado, pero la agresión entonces desencadenada sólo esperaba el momento de ser desplazada a otros objetos. Cientos de miles de individuos cualesquiera pagarán el precio de que el pequeño tirano haya perdonado la vida a su primer enemigo.»

Si la literatura de su escuela no hubiera producido otras floraciones, completamente distintas, del arte de la interpretación, estaríamos tentados a suponer, ya aquí, que asistimos a una autoparodia del maestro. Pero sólo las vinculaciones posteriores del curso al arquetipo de José despejan todas las dudas. La viuda, ciertamente joven, pero de más edad que él, que el general consideró indicado esposar llevaba, para fascinación del analista, el nombre de Josefine. Prescindiendo de cómo ella le tratara o le engañara, mediante este nombre él había afianzado, en ella, algo de la relación con el hermano mayor, y así es como la labilidad de carácter de Josefine pudo estar segura de su ilimitada benevolencia y apasionada dependencia. ¡Qué gran fatalidad!

El inventor del psicoanálisis se convierte, necesariamente, respecto a este objeto histórico, en un profeta retrospectivo, cuando extrapola el desliz egipcio de Napoleón al complejo de José y sus hermanos. En lo que concierne al aspecto especulativo, Freud se encuentra aquí con Kant, que gustaba de dejar a sus comensales con la sensación de pronósticos arriesgados sobre acontecimientos de la época. Sus *Vermutungen und Paradoxen* sobre operaciones militares llevadas a cabo durante las guerras de la Revolución habían sido verificadas, según nos dice su biógrafo Wasianski, tan certeramente «como aquella gran hipótesis de que entre Marte y Júpiter no había ningún vacío [...]». El anuncio del desembarco de Napoleón en Egipto no era, para Kant, más que un modelo del arte, admirado por él, de Bonaparte de ocultar su verdadera intención, que era invadir Portugal.⁶²

Esa aguda equivocación de un gran filósofo sólo se hace del todo comprensible con la explicación de Freud, de que a sus contemporáneos les tuvo que seguir siendo inaccesible la comprensión racional de las acciones «de este grandioso lumpen que es Napoleón, el cual, fijado a sus fantasías de pubertad y favorecido por una suerte inaudita, no impedido por ninguna atadura exterior a su familia, revoloteó como un sonámbulo por todo el mundo para terminar, finalmente, presa de un delirio de grandeza, haciéndose añicos».⁶³ Es evidente que la

62. E. A. Ch. Wasianski, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren*, edición a cargo de F. Gross, Berlín, 1912, pág. 224.

63. Sigmund Freud a Arnold Zweig, 15 de julio de 1934, en *Briefwechsel*, op. cit., pág. 96. Esta carta prueba, ante todo, que no se sacó de la manga, dos años después, el «complejo de José». Incluso si no hubiera ninguna prueba histórica de que el propio Napoleón había caído en esa prefiguración de José, el procedimiento que Freud hace constar —o construye— en su inconsciente casa con la mentalidad que, de hecho,

más incomprensible de esas acciones de Napoleón queda, precisamente por serlo, sobreentendida en estas formulaciones y se podría extraer de ellas. Napoleón tenía que ir a Egipto. Y el decir esto no es por deferencia al autor de *José y sus hermanos*: «¿Hacia dónde ir, si no hacia Egipto, si uno es José, que quiere aparecer grande ante sus hermanos?». Todos los motivos aducidos para esta empresa no habrían sido otra cosa que «racionalizaciones forzadas de una idea fantástica».

No se ha alcanzado aún el clímax. Dado que este nuevo José fracasó en Egipto, tenían que restablecerse los presupuestos en los cuales le fuera posible comportarse como si hubiera tenido éxito en Egipto. Para ello bastaba, de nuevo, una artimaña de conversión: tenía que tratar a Europa como si ésta fuera Egipto, para poder convertirse, así, en el mantenedor de sus hermanos. «Cuida de sus hermanos, elevándoles a la dignidad de príncipes y reyes. El haragán de Jérôme es, quizá, su Benjamín.»

Al final, Napoleón no permanece fiel a su mito. Se niega a hacer el servicio de seguir el ritual arcaico. Se convierte en un «realista». Su declive empieza con el repudio de Josefine. «El gran destructor trabaja, ahora, en su propia autodestrucción.» La ligereza con que él hace algo que no estaba en su «programa», la campaña contra Rusia, es «como un autocastigo por la infidelidad hacia Josefine». Las grandes ficciones impulsadas por el inconsciente —el como-si-Egipto de Europa y el como-si-padre de sus hermanos— rompen su anclaje con la prehistoria psíquica.

Esto se lee, ya digo, como una autoparodia. Pero es también una réplica al tono irónico que Thomas Mann había dado, con su José, a las repeticiones de la historia primitiva. Las repeticiones, que reposan en la garantía que les confiera la historia originaria, no tienen inconveniente en renunciar a la seriedad de todas aquellas historias primitivas que, por así decirlo, no han «sabido nada» de su carácter prototípico. Tampoco Freud se toma en serio, por el vocabulario que emplea al referirse a él —y pese a concederle un «formato grandio-

aqué! tenía. Napoleón estableció, casi sin esfuerzo, una autovinculación con el José bíblico cuando en la travesía hacia Egipto, en mayo de 1798, mantenía sus discusiones vespertinas con los 165 sabios que iban a bordo y cuya misión era empaparse de los tesoros sapienciales de Oriente; las conversaciones versaron, entre otros asuntos como la habitabilidad de los planetas, también sobre los sueños y las interpretaciones oníricas del José egipcio (J. Presser, *Napoleon. Das leben und die Legende*, Amsterdam, 1946, Stuttgart, 1977, pág. 55).

so»—⁶⁴ al «clásico *antigentleman*» Napoleón, ya que es un epígono, un ser fijado a su papel y que, cuando cae, cae, en sentido literal, de aquel papel que encarnaba.

El titubeo de Goethe, a medio camino entre la fascinación y la desaprobación, era de una especie totalmente distinta. Para él, el carácter único de esa figura demoníaca sigue sin ser tocado, ni siquiera proyectando en él al antiguo titán. Pues la convergencia de Napoleón con Prometeo es la convergencia con una figura que había sido arrebatada, en el plano estético y biográfico, a lo mítico. Goethe tuvo que haber renunciado antes a ser, él mismo, esa figura.



64. Sigmund Freud a Arnold Zweig, 15 de julio de 1934, *Ibid.*, pág. 96. Zweig había escrito a Freud sobre la composición de su drama histórico *Bonaparte in Jaffa*, que trata de la masacre de tres mil prisioneros turcos. La respuesta de Freud revela cómo orientaba el tema de Napoleón ya dos años antes de la carta a Thomas Mann, sin dejar traslucir aún el punto fundamental del «complejo de José».

CAPÍTULO IV

LECTURAS DEL «TREMENDO APOTEGMA»

A alguien que, como Knebel, despabilaba la luz de la vela demasiado poco, o nada, Goethe ya no le dejaba encargarse de esta tarea nunca más.

Anotación de KARL EBERWEIN

Cuando Goethe dijo a Eckermann que Napoleón había instaurado un ejemplo «de lo peligroso que es alzarse hasta lo absoluto», sabía que, con esta manifestación, decía algo que concernía también a su propio sueño juvenil.¹ Al fin y al cabo, aquél se había atrevido a algo de lo que Goethe, metamorfoseado en Prometeo, se había creído capaz: hacer él mismo un mundo, aunque ya existiera otro. Bastó que esto —un mundo a partir de *un* pensamiento y de *una* pieza— estuviera casi a punto de ser alcanzado para dejar traslucir, en muchos momentos, lo indiferente que era que ese mundo se hubiera derrumbado de nuevo, como, también, lo que había costado. Pese a esa proclamación de horrores que se exhibe en la obra, algo así puede atisbarse aún en *El despertar de Epiménides*.

Dado que Napoleón se había convertido, realmente, en un Prometeo —hasta en su encadenamiento a las rocas de Santa Helena—, justo el tipo divino que Goethe había renunciado ya a ser, su recuerdo aparece, unido al «tremendo apotegma», en la cuarta parte de *Poesía y verdad*. La sentencia no había surgido en este pasaje, pero aquí se consuma la autocomparación de Goethe con Napoleón, como la suma mítica de esa relación, inconmensurable, entre ellos y de sus peculiares reivindicaciones existenciales.

1. A Eckermann, 10 de febrero de 1830 (en *Werke*, vol. XXIV, pág. 393): «Napoleón nos da un ejemplo de lo peligroso que es alzarse hasta lo absoluto y sacrificarlo todo a la ejecución de una idea».

En efecto, en la última sección de *Poesía y verdad*, apenas ya si terminada, aparece ese «tremendo apotegma» como el punto culminante y la frase final en el desarrollo de la categoría de lo demoníaco. Aquí no se menciona, expresamente, el nombre de Napoleón, ya que la experiencia de lo que sólo parecía encontrar gusto en lo imposible, «rechazando con desprecio lo posible» puede traducirse igualmente, de forma plástica, en la figura del conde Egmont. Goethe se limita a insinuar que él mismo, a lo largo de su vida, ha podido observar varias veces el surgimiento de lo demoníaco, «en parte, cerca, en parte, a distancia».

Al tener en sus manos el manuscrito de esta parte, Eckermann instó a Goethe a que lo concluyese con claridad. Se había percatado del talante distinto de los cinco últimos capítulos en relación con el conjunto de la obra, capítulos que, grávidos de presentimientos, versan sobre el futuro de esa vida, en vez de relatar el presente; en ellos se hace notar «un poder que opera ocultamente, una especie de destino, que va organizando multitud de hilos en un tejido que sólo años venideros acabarán de tejer».² Dos días más tarde, mientras comía con Goethe, Eckermann llevó la conversación a ese «inefable enigma del mundo y de la vida». Goethe confesó que lo irresoluble mediante el entendimiento y la razón era algo que caía lejos de su naturaleza, pero que él mismo no estaba sino sometido a eso irresoluble. En cambio, Napoleón había sido de un tipo demoníaco, «en un grado sumo, de manera que apenas habrá habido alguien que pueda compararse con él».³ Las preguntas de Eckermann, si bien consiguieron sacar a relucir algunos nombres, no aclararon la relación de lo demoníaco con aquel «tremendo apotegma». Estaba encandilado por la cuestión del poder que los hombres demoníacos ejercen sobre otros, sobre la masa e, incluso, sobre la naturaleza, pero pasando de largo los enunciados del manuscrito que tenía entre manos, sobre lo concerniente a la superación de los seres demoníacos. Dentro del mundo no hay nada que se les resista, ni siquiera los elementos y, menos, «todas las fuerzas morales unidas»; pero,

2. A Eckermann, 28 de febrero de 1831 y el comentario del mismo (en *Werke*, vol. XXIV, págs. 465 y sigs.): «De ahí que este volumen fuera el sitio indicado para hablar de ese oculto y problemático poder que todos sienten y que ningún filósofo explica y ante el cual el religioso se ayuda trascendiéndolo con palabras consoladoras. Goethe denomina ese inefable enigma del mundo y de la vida lo demoníaco, y a medida que él va describiendo su esencia nosotros sentimos que eso es así, y nos parece como si se descorrieran las cortinas que velaban ciertos trasfondos de nuestra vida».

3. A Eckermann, 2 de marzo de 1831, *ibid.*, vol. XXIV, pág. 469.

al final, probablemente sucumben «a causa del propio universo con el que ellos habían iniciado la lucha [...]».⁴

Este enunciado, que da un giro sorprendente al catálogo de cosas superadas por lo demoníaco, presentándose a sí mismo como lo insuperable, sólo está separado por un punto y coma de ese apotegma «peculiar y tremendo» directamente conectado al mismo y que cierra todo el conjunto: *nemo contra deum nisi deus ipse*. En la más estrecha conexión con lo inmediatamente anterior, se dice de él que podría, muy bien, «haber surgido de tales observaciones [...]». Todo depende de esta conexión, a no ser que se quiera aislar esa sentencia, con la excusa de su agudeza especulativa, como ocurre siempre que se la toma como epígrafe y divisa de toda la cuarta parte de *Poesía y verdad*. Pero el propio Goethe no le dio esa colocación, que se hizo ya sin su aprobación.

Si se tiene en cuenta la conexión lógica del texto con lo anterior resulta totalmente sorprendente el hecho de que la sentencia no sea, aquí, puramente monoteísta, calificando de ilusoria una contraposición al Dios único, ni, tampoco, exclusivamente politeísta, enfrentando a un dios contra otro dios, sino que tenga una implicación panteísta: sólo el universo entero puede levantarse contra una naturaleza de ese talante demoníaco-divino, que es capaz de vencer, por separado, todos los poderes que hay en ese universo. El universo es lo absoluto, que no puede tambalearse en su dominación por lo que en él ocurra. Bajo este aspecto está claro que ese «tremendo apotegma» trata de equivalencias que, por su clase, sólo son posibles en un panteón pagano, pero que, al mismo tiempo, pueden ser superadas con una representación de los límites que introduzca, en un contexto mítico, lo absoluto de Spinoza como una magnitud singular.

Prescindiendo de lo que haya significado esta sentencia para Goethe, en la historia de su surgimiento, al principio y más tarde, su colocación definitiva en *Poesía y verdad* determina su entrada en esa peculiar constelación de monoteísmo, panteísmo y politeísmo. El resultado de tal consideración del destino prometeico es extraño en un plano altamente metafísico, con espíritu de conciliación, pero sin dejarlo, por ello, deslavazado. A partir de aquí nos podemos atrever a lanzar una mirada retrospectiva a la *génesis* de esta sentencia, de la que Goethe habla expresamente, cosa que él apenas habría hecho si la hubiera tomado, como un dato fijo, de algún otro lugar. Con ello,

4. *Dichtung und Wahrheit*, vol. IV, pág. 20 (en la edición a cargo de Scheibe, pág. 642).

la cuestión sobre la procedencia ajena y distante de la sentencia, de si es gnóstica o pietista, mística o spinoziana, no sólo resulta irrelevante, sino, en cuanto a su justificación, hasta incomprensible. Si la sentencia había surgido «de tales observaciones», las cuales, a su vez, preceden inmediatamente a la transcripción de la misma en ese punto de la autorrepresentación, ¿quién, si no él, las pudo haber hecho, dado que constituyen, de forma inconfundible, el carácter único de la experiencia vital de Goethe?

Los manuscritos completos de esta última parte de *Poesía y verdad* no llevan ningún epígrafe previsto por el propio Goethe. Puede darse por seguro que la elección de esa divisa fue decidida entre sus albaceas Eckermann, Riemer y von Müller. Ninguno de los tres debió de haber conocido manifestación alguna de Goethe respecto a este lema, pues, de lo contrario, no habría podido escribir Eckermann, en una carta al canciller von Müller, del 19 de enero de 1833: «He puesto en la cabecera del volumen una divisa que expresa el poder de lo demoníaco y con la que Riemer está totalmente de acuerdo, considerándola preferible a las que le enviara a usted».⁵

Pero ¿qué pasa, pues, con el testimonio de Riemer, en sus *Mittheilungen*, escrito aparecido en Berlín el año 1841, donde se dice que, buscando un lema para la tercera parte de su autobiografía, él mismo había hecho a Goethe la propuesta de esta sentencia, que Goethe aceptó?⁶ ¿Hay que desechar, del todo, esta noticia —después de corregido el error de referirse a la «tercera parte», cuando se trata de la cuarta—, basándonos en la situación de las fuentes respecto a esa decisión de los albaceas de Goethe? En mi opinión, hay una pequeña probabilidad de que ese «tremendo apotegma» pudiera haber sido, alguna vez, de hecho, destinado a la tercera parte de la obra. Allí puede leerse: «Se ha tenido cuidado de que los árboles no crecieran hasta el cielo». No es que esto sea una versión alemana de la sentencia; pero sí, no obstante, en relación con los desarrollos con que acaba la tercera parte, una de sus interpretaciones posibles, dando al verbo —que, en la sentencia, no aparece— un sentido irreal. Y lo que Riemer ya había propuesto, sin éxito, para la tercera parte, sería luego aceptado, con su concurso, para la cuarta parte. Esto, en mi opinión,

5. S. Scheibe, «*Nemo contra deum nisi deus ipse*. Goethes Motto zum vierten Teil von *Dichtung und Wahrheit*?», en *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, XXVI (1964), págs. 320-324, con la cita de la carta de Eckermann en la pág. 323.

6. F. W. Riemer, *Mittheilungen über Goethe*, edición a cargo de A. Pollmer, Leipzig, 1921, pág. 188.

no se puede excluir, aunque no haya más apoyos para esta tesis, pues así el fallo de la memoria de Riemer sería menor. Y entonces sería verdad que Goethe no había tomado ninguna decisión acerca del lema de la cuarta parte, pero para la tercera había sopesado, como una opción, la propuesta de Riemer. Este «tremendo apotegma» se había convertido, para Riemer, durante más de un cuarto de siglo, en algo demasiado impresionante y la había llevado consigo demasiado tiempo como para que se le pueda hacer cargo de ligereza de memoria.

Riemer había sido el que oyó por primera vez la sentencia, y en la situación originaria, de boca de Goethe. Ocurrió el 16 de mayo de 1807, tras visitar el campo de batalla de Jena, un día en que Goethe estaba destemplado por culpa de los acontecimientos políticos —y del ladrido incesante de los perros—. Después de comer en casa de los Frommann, dieron una vuelta por la ciudad, acompañados por aquellas «chanzas de Zinkgräf». ⁷ La noticia aparece duplicada, o bien la segunda referencia a Zinkgräf en ese día se refiere a otra hora del mismo día: «Charla con Goethe. Acerca de los *Apophthegmen* de Zinkgräf». Riemer no anota quién fue el que, en medio de la charla, había citado la definición de Dios sacándola de esa colección de máximas: «Un gemido inefable, ubicado en el fondo del alma». Se ha de suponer que eso vino de una persona tan ducha en citas como Riemer. De lo contrario, él no habría agregado: «Goethe citó otra [...]». En mi opinión, esta transición fue mal interpretada por el editor del Diario. Pues Goethe no «citó» [*führte...an*], en absoluto, sino «añadió» [*fügte...an*] otro apotegma distinto. De todos modos, los filólogos se inclinan por la opinión que lo correcto, aquí, sería hablar de una cita, pero lo cierto es que se trata de una escena en que tiene lugar un intercambio puramente oral y ocasional, y no es fácil que ahí se diga de Goethe que «cita». «Por ello», el mismo Riemer, en su *Mittheilungen über Goethe*, hizo, mucho después, de una charla así —*ambulando*— una escena de lectura, con «cientos de dichos y sentencias», que probablemente presupone un escenario distinto del de la noticia original.

7. *Werke*, vol. XXII, pág. 450. Para la ortografía me apoyo en M. Mommsen, «Zur Frage der Herkunft des Spruches „nemo contra deum nisi deus ipse“», en *Goethe-Jahrbuch*, XIII (1951), pág. 87, donde se citan los Diarios de Riemer, según su primera transmisión por parte de R. Keil (*Deutsche Revue*, XI, 1, pág. 63) y donde la ortografía de Zinkgräf se desvía de la edición conmemorativa de Beutler. Los *Apophthegmata* de Julius Zinkgräf habían aparecido, por primera vez, en Estrasburgo, en 1626, y tuvieron muchas reediciones; en ninguna de ellas se podía encontrar el «tremendo apotegma». En la primera edición el nombre del autor aparece transcrito como «Zinkgref».

Por tanto, la transición al enunciado originario de la sentencia no exige por necesidad que Goethe hubiera querido citar también de la colección de apotegmas de Zinkgräf al decir: *Nihil contra Deum, nisi Deus ipse*. Ésta es, entiéndase, la ortografía de Riemer. ¿De dónde sacó Riemer, *ambulando*, la forma en que va escrita la sentencia? ¿Se lo explicó el propio Goethe? Seguro que no, ya que la única vez que Goethe tomó la sentencia en su propia obra la hizo escribir de un modo diferente.

Sólo en 1841, en sus *Mittheilungen über Goethe*, procedió Riemer, de una forma clara y sin la conexión insegura de la noticia del Diario, a asignar aquello a la colección de Zinkgräf. Ahora habla él, ante todo, de la impresión que, entre cientos de dichos y sentencias, le había causado ésta en particular: «De repente, presentí su uso inagotable [...]». Esta impresión fundamentaría su reivindicación de haber propuesto él tal sentencia como lema para la Tercera Parte de la autobiografía de Goethe. Esta reivindicación no tiene por qué estar injustificada por el simple hecho de que no se pueda sostener la datación de la noticia en el año 1807; en opinión de Scheibe, ésta habría sido «puesta por escrito bastante después de la muerte de Goethe».⁸ Con todo, la relación de Scheibe con el peso que daba a dicha sentencia no deja de ser curiosa. Su petición de que fuera eliminada como lema de la Cuarta Parte de la obra en una edición crítica de *Poesía y verdad* está plenamente justificada, pero no se comprende la consecuencia que él saca: la sentencia pierde «así su extraordinario significado».⁹ Tal significado está determinado por la colocación que tenga en el texto de donde procede y no podría incrementarse ni un ápice aunque el propio Goethe la hubiera elegido también como lema de esa Parte de su obra.

Incluso si la sentencia hubiera procedido de la fuente mentada o de alguna otra distinta, tendría mucho más peso partiendo de la disposición en que Goethe estaba para apropiarse, de entre aquellos centenares de sentencias, precisamente de ésta. Una importancia comparable corresponde también a la cuestión de cómo él entendió y quería que se entendiese la sentencia la primera vez que la usó, para averiguar si su concepción inicial se mantuvo constante o cambió.

8. S. Scheibe, *op. cit.*, pág. 322, nota 11.

9. *Ibid.*, pág. 324. De hecho, el lema no figurará en la edición histórico-crítica *Aus meinem Leben*, publicada por la *Deutsche Akademie der Wissenschaften*, bajo la revisión de Siegfried Scheibe, Berlín, 1970 (trad. cast.: *Memorias de mi vida*, Madrid, Giner, 1979).

Tratándose de una creación con tantos sentidos y siendo el tiempo de tratar con ella tan largo no es lícito suponer que desde el primer momento de su hallazgo, o de su invención, se le diera una interpretación fija y ésta siguiera invariable.

Si nos está permitido partir de la opinión de que los Diarios de Riemer son más auténticos y fiables que sus *Mittheilungen*, escritas una década después de la muerte de Goethe, entonces merece, ante todo, nuestra atención una noticia datada en 1807, sin indicación del día, referente a una manifestación de Goethe —que «ha de ser ubicada en torno al 16 de mayo»¹⁰—: «Un dios sólo puede ser contrapesado, a su vez, por un dios. Es absurdo que esa Fuerza deba autolimitarse. Este Ser especificado no puede limitarse a sí mismo, sino que es el todo lo que se limita al especificarse, pero no el ser individual».¹¹ Si suponemos que Goethe expresó aquí algo para lo que seguiría buscando una fórmula más enfática, lo más enfática posible, de ello se derivará, respecto a la forma final del pensamiento que está por surgir, una interpretación dominada por el artículo indeterminado que acompaña al sustantivo «dios». Tal como Riemer escribe, siempre, esta sentencia —y como no figura, precisamente, en la única transcripción autorizada de Goethe, en el manuscrito de *Poesía y verdad*—, el artículo indeterminado se ve excluido por la escritura, en mayúscula, de la palabra *Deus*. La lectura como nombre de Dios y, con ello, como expresión de su identidad personal se habría dado por sentada, haciendo así inevitable su interpretación en el sentido de una mística monoteísta: «Contra Dios sólo el propio Dios». Apuntaría así una disensión en el seno de lo divino, una disociación en el fondo de la propia divinidad, del tipo de la de Jakob Böhme. Siempre que no se haga surgir, mediante el uso del modo irreal, una fórmula de resignación: «Contra Dios sólo el propio Dios [podría ser y hacer algo]». Pero justamente esta lectura es aquí excluida, al considerar Goethe absurdo el discurso sobre la fuerza que se limita a sí misma. El absurdo es la frontera que se traza a la paradoja.

Claro que la sentencia expresa certeramente la «destemplanza» de Goethe el día de su visita al campo de batalla de Jena; pero también la solución que se presenta a ese humor desabrido, pues, a la mañana siguiente, empieza a dictar *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meis-*

10. M. Mommsen, *op. cit.*, pág. 87.

11. *Werke*, vol. XXII, págs. 434 y sigs. En la edición de Beutler esta declaración está datada a «principios del año» 1807, probablemente no sin dar por supuesto que, por lógica, tenía que preceder a la ocurrencia del «tremendo apotegma», del 16 de mayo.

ter. Con ello, termina para él un período de parálisis creadora que venía ya, aproximadamente, desde 1802-1803, sobre todo después de la muerte de Schiller y su propia grave enfermedad. Sabemos que Goethe pensó que sus fuerzas creadoras se habían agotado. Esta fase de depresión y duda señala el final de su autofiguración como Prometeo. Todo indica, de antemano, que hay en él una disposición a delegar ese papel en otro, cuyos efectos percibirá en el campo de batalla de Jena, pero cuyo cambio de significación para él mismo sólo lo iba a entender al cabo de más de un año.

Luego la sentencia señala la solución de una crisis vital, la renuncia a lo prometeico acogiéndose a la idea del «contrapeso», que iba a encontrar su expresión poética todavía ese mismo año, en la peculiar simetría escénica de *La vuelta de Pandora*. No olvidemos con qué asimetría había quedado representada la rebeldía artística, en los tiempos cercanos al *Prometeo*: «Nada en el mundo está sobre mí, / pues Dios es Dios, y yo soy yo».¹² Precisamente por ello el fracaso de la autodefinición prometeica puede describirse con esa lectura de la sentencia que dice que contra un dios sólo podría alzarse un dios. Tras la oscuridad del quinquenio 1802-1807, eso es la aceptación a no seguir reivindicando lo titánico.

Los titanes que aparecen en *La vuelta de Pandora* representan el nuevo principio del contrapeso, el más profundo pensamiento, de carácter politeísta, de que la contrafuerza que limita tiene que ser siempre otra fuerza. Es el principio mítico del reparto de poderes. Pero también la posibilidad panteísta de la reconciliación, que vuelve a ver a lo individual y a todo poder particular como una especificación del todo, que se autolimita al realizarse. El spinozismo no es sustituido por el politeísmo, pero sí fijado a su autorrepresentación tanto estética como histórica.

La idea del contrapeso reaparece, en conexión con el «tremendo apotegma», después de que la relación de Goethe con Napoleón hubo dado un giro, y un giro tal que incluso pudo referir a esa relación a la metáfora de la vida. Es de nuevo Riemer quien anota, el 3 de julio de 1810, por la tarde, después de la comida, la mención de dicha sentencia. «*Nihil contra Deum nisi Deus ipse*. Un dicho magnífico, de uso inagotable. Dios se encuentra siempre consigo mismo; el Dios de dentro del hombre se reencuentra consigo mismo en el hombre.» Esto tiene la apariencia de una versión monoteísta, personalizada, ex-

12. *Satyros*, acto segundo, en *Werke*, vol. IV, pág. 201 (trad. cast.: *Sátiros, o el demonio del bosque deificado*, en *Obras completas*, op. cit.).

traída de ese «uso inagotable», alejada del panteísmo de la naturaleza, no pudiéndose excluir tampoco una concepción relacionada con la Encarnación. Pues de esto se podría derivar la moraleja de que nadie tendría motivo para minusvalorarse frente al más grande; si ese grande cae al agua y no sabe nadar, «el *hallense* más miserable puede sacarlo». ¹³ Y de aquí se da el salto hacia su aplicación al encuentro con Napoleón, a la «igualdad» que en él se hace manifiesta: el hombre que había conquistado todo el continente «no se siente rebajado al ponerse a conversar con un alemán sobre la poesía y el arte trágico, al consultar a un *artis peritum*».

Lo que en la fórmula de Jena encerraba aún una potencialidad de contrapeso, en una resignada renuncia a lo prometeico, se ha convertido ahora, con el encuentro de Erfurt, dentro de una insospechada constelación de lo demoníaco, en un contrapeso real. La experiencia personal con Napoleón se convierte así en una especificación, una aplicación, una forma de aparición del principio del mundo en general: «El mundo está compuesto de una forma tan divina que cada uno, en su posición, en su lugar, en su tiempo, hace de contrapeso a todo el resto». Es la fórmula de una nueva autoconciencia lo que había surgido de ese mantenerse firme ante la mirada del corso, la descripción de un reparto de poderes a partir de una situación, en el fondo, politeísta.

Resulta completamente consecuente con todo ello el hecho de que aquello que, al principio, había sido expresado a la vista del lugar de la fatal derrota fuera ahora repetido y transformado, con la vista puesta en la superación de esa fatalidad, por el mismo individuo. La oculta concordancia entre el antiguo spinozismo de Goethe y su politeísmo estético se mantiene en la aplicación del «tremendo apotegma», pues la legitimación de la igualdad en el encuentro de Erfurt ya no es la igualdad de divinidades singulares, sino de la divinidad universal. El esquema sigue siendo, en primer plano, politeísta: ahí hay un dios, y quien se le enfrente, aunque sólo quiera sostener su mirada, tiene que ser «también un dios». No se trata ya de una autopotenciación de índole estética, sino de su puesta de manifiesto gracias a la superación de una situación vital de confrontación con otro ser completamente distinto.

13. «Hallören» eran llamados los trabajadores de las salinas de Halle, que hablaban un dialecto peculiar, incomprensible para su entorno y que, en consecuencia, eran considerados como restos dispersos de origen eslavo, o hasta celta. El *hallense* más miserable sería, pues, «el hombre más extraño, arrastrado hasta aquí desde regiones inciertas». Así en A. Grabowsky, «Das Motto des IV. Teils von "Dichtung und Wahrheit", en *Trivium*, III (1945), pág. 247.

Es verdad que Riemer, en sus posteriores *Mittheilungen*, se atribuyó a sí mismo que, en 1807, había ya *presentido* «un uso inagotable» de la sentencia. Pero el apunte del Diario, el 3 de julio de 1810, no deja ninguna duda de que justamente esa formulación no es suya, pues el propio Goethe había expresado aquí, en relación con ese «magnífico dicho», su característica de ser «de un uso inagotable». Esto no puede ser algo sin importancia. La mera polisemia de la sentencia, desde su primer momento, sería, para todo intento de interpretación, no sólo algo desalentador, sino que vaciaría de sentido al objeto de la pregunta, al menos que aquellos «usos» de la sentencia procedieran de lo que ella acarreaba en virtud de la propia experiencia de Goethe y significaran un enriquecimiento de su significado con lo que Goethe aportara en cada uso. La sentencia sólo se hace fecunda si es lícito leerla de forma distinta a como la escribe Riemer, si queda desprendida de su univocidad monoteísta, propia de una mística basada en una dualidad interna de la misma divinidad y si la conectamos, dentro de un sistema de relaciones más amplio, con el panteísmo y el politeísmo. El descubrimiento, retrospectivo, que corroboraría esto último lo da el hecho de que Goethe tenga puesta continuamente la mirada, de 1807 a 1830, en Napoleón —incluso retirando el epíteto de divino y sustituyéndolo por el de demoníaco.

Bajo este aspecto, no se da una «comprensión auténtica de la sentencia», sino únicamente la pregunta sobre cuál de sus interpretaciones podría satisfacer, respectivamente, a cada experiencia del propio Goethe. Incluso suponiendo el conocimiento de la fuente y la evidencia de su origen no tendríamos aún un «presupuesto esencial para la comprensión correcta de la sentencia».¹⁴ Por ello no es sino una observación incidental la que yo hago cuando digo que a mí me parece imposible que, de existir tal fuente, no haya sido todavía encontrada.¹⁵ Las lecturas de Goethe no eran tan excéntricas como pa-

14. De otra opinión es M. Mommsen, *op. cit.*, pág. 86.

15. Si esa sentencia hubiera figurado en algún sitio, después de la invención de la imprenta, dispuesta a ser leída por cualquiera, seguro que no habría sido Goethe el primero en encontrarla importante y digna de ser citada. Pero no necesitamos sino imaginarnos qué ganancia, dudosa, aportaría a la investigación en torno a Goethe el descubrimiento de la procedencia de la sentencia, si, pese a mis suposiciones, un día se lograra encontrar. La cuestión —acaso tampoco entonces más fácil— de qué significaría en el contexto en donde se hallaba arrinconaría, del todo, otra mucho más importante: qué es lo que «encontró» en ella Goethe, si no la había «inventado» él mismo. En cualquier caso, la tesis de que la sentencia se le ocurrió al propio Goethe habría sido más provechosa, incluso aunque tuviera que ser abandonada alguna vez por el hallazgo de su fuente, lo cual nos lleva a la pregunta central: ¿es tan obvio que la sentencia aparezca, a los ojos de Goethe, como algo «tremendo»?

ra que se le escapara alguna de ellas a la ubicuidad filológica. Nunca, en el ámbito de las humanidades, se ha buscado una prueba de forma tan intensa. Pero Goethe estaba familiarizado con el género de la paradoja y no le costaba gran cosa hacer construcciones formales de esa índole. Lo más importante es saber si el uso de la expresión «dios» con el artículo indeterminado era, para él, algo obvio. No es la expectativa de que, un día, se pueda aducir un dato sólido sobre la fuente lo que nos puede confundir, sino la insistencia en que el resultado de toda investigación sobre el uso de esta sentencia tiene que ser una interpretación unívoca de la misma. Cuando, al contrario, estaba más en consonancia con las autorizaciones dadas por el propio Goethe y sus intenciones hacer que los destinatarios de sus sentencias —en el sentido más amplio, su público— se topasen, sin recibir explicaciones, con una multiplicidad de interpretaciones precisamente allí donde, para él, había algo esencial que comunicar. Un ejemplo claro de por qué Goethe tenía tales reservas es el pedante de Riemer.

Estas insuperables reservas de Goethe sólo pueden producir decepción cuando una situación singular —como acaeció a raíz de la finalización de la Segunda Guerra Mundial— determina de una forma tan evidente el interés por este «tremendo apotegma». Carl Schmitt atribuyó, con razón, el renovado empeño que en ello puso la ciencia filológica al hecho de que la sentencia «había sido citada e interpretada, durante la última Guerra de 1939-1945, por los conocedores de Goethe en innumerables conversaciones no hechas públicas». ¹⁶ Resultaba casi necesario, en esas circunstancias, que la admiración suscitada por el apotegma quedara fijada a la significación —que se daba por infalible en la situación de la época— de que lo que en él se quería decir era lo blasfemo de la aspiración a medirse con Dios. El secreto consuelo proporcionado en *Poesía y verdad* y con el que los conocedores del mismo se confortaban se habría materializado en el hecho de que Goethe, en esa Cuarta Parte de la obra, tuviera, ante los ojos, al Napoleón fracasado, al demonio encarnado, que había podido, desafiante, plantar cara, como nadie, a Dios y al que sólo un llamamiento a las armas de ámbito universal pudo vencer. Pero, no lo olvidemos, en Goethe la categoría de lo demoníaco va vinculada, hasta el final, a esa porción de justificación que él necesitaba para que

16. Carl Schmitt, *Politische Theologie*, II, «Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie», Berlín, 1970, págs. 121 y sigs. (trad. cast.: «Teología política», en *Estudios políticos*, Madrid, Doncel, 1975).

—incluso después del final en la roca de Santa Helena— siguiera siendo no infructuoso el reencuentro que él mismo había hecho de su identidad bajo la mirada de Napoleón.

No todo lo que puede ser descubierto puede serlo en cada momento. Forma parte integrante de la significación de la inquietud cognoscitiva vuelta hacia la sentencia de Goethe tras el hundimiento alemán el que, en medio de las innumerables aplicaciones de la sentencia, pudiera ser encontrada todavía, inesperadamente, una nueva por una vía, en lo filológico, totalmente convencional, es decir, buscando la fuente. Lo que menos se hubiera podido esperar es que la sentencia fuera susceptible incluso de una cristianización. Con todo, si Carl Schmitt dice que el apotegma de Goethe —«que, probablemente, él mismo ha formulado en latín»— tiene un «origen cristológico» esto me parece a mí, por la configuración con que estaba familiarizado Goethe, más plausible que buscar en la oscuridad de los misticismos basados en la autoescisión divina, del tipo del de Jakob Böhme. Pues, como sabemos, por desconocimiento del mito genuino, Goethe vio siempre en Prometeo al hijo de Zeus y en el mitologema su propio conflicto con el padre. La asignación de la sentencia a la tradición cristiana no tiene por qué poner ninguna limitación al sinnúmero de sus acepciones, en posesión de Goethe. Las interpretaciones acuñadas de antemano no tienen más importancia que la cuestión de la «fuente» original. La sentencia no tiene un contexto; se encarga de hacérselo ella misma.

De modo que el hallazgo presentado por Carl Schmitt no hace sino ocupar el horizonte de posibles significados. Se trata de un pasaje del esbozo de un drama, *Catharina von Siena*, de Jakob Michael Lenz, una de las figuras que encarnan la rebeldía contra el padre en el Sturm und Drang y que podían ser legitimadas mediante consagraciones y vocaciones más altas —como las propias del genio artístico, o bien, en un caso solamente metafórico, del espíritu de santidad—. En el fragmento de Lenz, el tema es la huida hacia Dios de Catharina, que huye del amor tiránico del padre. En el caso de Catharina, la renuncia al amado terreno, que es un artista al que el padre, emperrado con su propia elección, no acepta, y el giro hacia el Amado celeste, al cual él no puede no querer, es la exposición de la santidad como huida, en la que el padre, amante y violento, sale en persecución suya. En una escalofriante representación del peligro de ser capturada por la amorosa tiranía del padre ella no se ve a sí misma inmersa, ciertamente, como una diosa, en un conflicto de dioses, pero sí se lo figura: «Mi padre me miraba amenazador, / como un

amante y enojado Dios. / ¡Si hubiera extendido las dos manos, / Dios contra Dios!». Al decir estas palabras, nos indica el poeta, Catharina saca un crucifijo de su pecho y lo besa, entregándose así al otro Dios: «¡Salva, sálvame, / Jesús mío, a quien sigo, de su brazo!». ¹⁷ El Dios que se enfrenta con el dios-padre es, por tanto, el Hijo de Dios. Cuando Catharina, contra la tentación, únicamente imaginada, de las manos del padre que la reclaman, se agarra al asidero apotropeico, tutelar, del crucifijo esto no es —en una exacerbada metafórica teológica— sino el conflicto de los dioses, como la expresión, en forma de monólogo, de la imposibilidad del abrazo: esto constituiría el infortunio, inimaginable, de esta confrontación de Dios contra Dios.

Quien lo quiera así verá figurada en este monólogo de Catharina —en el marco de la genialidad del Sturm und Drang— una secularización de la reivindicación de absoluto que tiene la gracia, la inspiración, el desprecio del mundo o la santidad. El propio Lenz sugiere esta interpretación. La escena procede de la primera de las cuatro versiones del drama, al que en la cuarta versión Lenz había dado, primero, el título de *Ein religiöses Schauspiel*, para, más tarde, tachar el atributo «religioso» y poner en su lugar: *Ein Künstlerschauspiel* («Un drama del artista»). ¹⁸ Como la tercera versión fue escrita en Weimar, donde Lenz permaneció desde abril a noviembre de 1776, y nos consta su intención de dedicarla a Goethe, no se puede excluir que éste tuviese conocimiento del monólogo donde aparece ese «¡Dios contra Dios!». Pero hacía ya mucho tiempo que Goethe había puesto, al principio de su historia prometeica, su «¡Uno contra uno!».

Dejemos, por ahora, de lado la cuestión de si Lenz, en este verso del monólogo, no hace sino apropiarse del *deus contra deum* de *Las coéforas* de Esquilo, donde se describía el conflicto de los dioses del derecho estatal y los dioses de las ataduras familiares, una constelación, por tanto, que se refiere, más que al reparto de poderes, al replazo histórico de las distintas generaciones de dioses. ¹⁹ Incluso

17. Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Schriften*, edición a cargo de B. Titel y H. Haug, vol. II, pág. 435.

18. Lenz, *ibid.*, vol. II, pág. 762.

19. W. Bröcker, *Der Gott des Sophokles*, Fráncfort, 1971, págs. 18 y sig. (así como pág. 36), donde se demuestra que este conflicto, posible aún en Esquilo, no persiste ya en el caso de Sófocles. Que haya dioses contra dioses no constituye únicamente el principio de la tragedia de Esquilo, sino también de las genealogías míticas, del antagonismo entre lo que en ellas está arriba y lo que está abajo. Véase, al respecto, sobre todo, J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, I, en *Gesammelte Werke*, vol. II, Basilea, 1948, págs. 190-206 (trad. cast.: *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid, Akal, 1987).

aunque haya alguna probabilidad de que Goethe hubiera conocido el fragmento de Lenz y no supiera su trasfondo pagano yo tendría, al menos, por igual de probable que ese tipo de incrustación *cristológica* no le habría quitado a él las ganas de emplear la fórmula y la hubiera hecho inservible para su propio uso. Piénsese en el n° 66 de los *Epigramas Venecianos*, donde un dios, con artículo indeterminado, es el que da lo que el poeta puede soportar, mientras que el Dios de la cruz —que sólo en el manuscrito aparece con nombre— le resulta repelente, como si fuera un veneno o una serpiente, y eso en la sociedad más baja, en un ambiente de humo de tabaco, chinches y ajos. Un dios indeterminado y sin nombre, ante el cual él se inclina, frente al Dios con nombre, que le repele.

Esto nos lleva de nuevo al punto en que Carl Schmitt tendrá razón, con su hallazgo de Lenz: tanto aquí como allí no se habla de un solo Dios y su posible autoescisión, sino de dos dioses, del dualismo —a duras penas impedido en la historia del dogma cristiano— del Creador y del Salvador, del Demiurgo y del Dios-hombre, del Padre que ata y del Hijo que libera.

Si hay que partir del supuesto de que no había forma de encontrar la mentada sentencia en ningún otro sitio y, por ello, no pudo ser ni citada ni haber sido leída en otro lugar, entonces podemos pensar que su versión definitiva para *Poesía y verdad* apenas se habría realizado sin algún intercambio, por parte de Goethe, con el latinista Riemer. Si bien éste se enorgullece, en sus *Mittheilungen*, de haber hecho que Goethe recordara la sentencia para ponerla como divisa de esa parte de su obra, en ningún sitio se advierte que él tuviese participación alguna en su producción definitiva. Sus albaceas pudieron ponerle, al Goethe ya muerto, esa temeraria sentencia en el frontispicio de la cuarta parte de su autobiografía. Pero otra cuestión es si alguien quería que se le atribuyese ese dicho polisémico, que raya en lo blasfemo, sobre todo porque del texto en sí —que lo encubre todo con el nombre de Egmont— la relación con Napoleón, ya por razones jerárquicas, tenía que quedar irreconocible para el lector.

Cuando Riemer accedió a la propuesta de los gestores de los manuscritos póstumos de Goethe en relación con el lema de esa cuarta parte de la obra puede que hubiera olvidado ya la noticia que había dado en su Diario, el año 1810, sobre la estrecha conexión de la exteriorización de ese «magnífico dicho» con la referente a Napoleón y al contrapeso cósmico. La decisión de incluir la sentencia —esto lo sabemos por testimonios mucho tiempo ignorados— se produce a comienzos de 1833. Y no era Riemer quien pensaba, esta vez, en aquel

«tremendo apotegma». Más bien, él se había decidido por un lema referido a Lili, como le escribe al canciller von Müller el 18 de enero de 1833: «En lo referente al lema, yo me inclino más por el concerniente a Lili; y he puesto por escrito algunas propuestas más [...]».²⁰ Ésta fue la respuesta de Riemer a la alternativa, propuesta por Eckermann, de hacer referencia, en el lema, al tema de la relación con Lili o bien con lo demoníaco. Ya al día siguiente le comunica Eckermann a Müller otra, y definitiva, decisión, que inclina la balanza hacia lo demoníaco: «He puesto en la cabecera del volumen una divisa que expresa el poder de lo demoníaco y con la que Riemer está totalmente de acuerdo, considerándola preferible a las que le enviara a usted».

Si no perdemos de vista este suceso —no aclarado hasta 1964 y que escapó, por tanto, a la discusión surgida en la posguerra en torno a la sentencia—, resulta también más elocuente otro hallazgo, sacado del Archivo de Weimar en 1954 y referido a ese mismo año 1833. Se trata de una noticia de Riemer, datada en la tarde del 7 de mayo de 1833, con motivo de la lectura del escrito de Heine *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, que acababa de aparecer en París y Leipzig: «*Nemo contra Deum nisi Deus ipse* lo he aplicado yo siempre, en mi interior, a Napoleón, si bien no le cuadra solamente a éste, sino a todas las situaciones que tienen que ser suprimidas de nuevo mediante una reacción en sentido contrario; y he aquí que Heine, en su pequeño y nuevo escrito, en la pág. 59, usa este pensamiento, sin mencionar expresamente la sentencia, precisamente así. Así dice la frase de Heine: “De hecho, contra Napoleón nadie que no fuese el propio Dios bendito podía hacer nada”».²¹

La noticia es ya valiosa por ser la única vez en que Riemer confirma la versión de la sentencia en *Poesía y verdad*, tal como fue tomada como lema —si prescindimos de la escritura, con mayúscula, del nombre de Dios—. En cambio, en todas sus noticias y comunicaciones, es decir, hasta una década después de estas notas, escribe: «*Nihil contra* [...]». Se podría calificar a esto de la versión impersonal de la sentencia, que parece casar mejor con una concepción panteísta que con la politeísta. La diferencia puede ser de poca monta respecto a la comprensión difusa de la sentencia por parte de Riemer, pero es fundamental para la cuestión sobre si se trata de una «cita o de una invención» del propio Goethe. Probablemente a Riemer le habría costa-

20. S. Scheibe, *op. cit.*, págs. 322 y sigs.

21. R. Fischer-Lambert, «Aus dem Riemernachlass», en *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, XVI (1954), pág. 346.

do seguirla escribiendo como la escribe Goethe en el caso de que hubiera conocido él mismo que el «*nihil contra* [...]» elegido por él tenía la cobertura de alguna prueba. El filólogo y pedante que era no hubiera evitado dar la preferencia a una fuente del tipo de la de Zinkgräf. Si había sido fruto de una ocurrencia de Goethe era menos vinculante. Por ello, pudo determinar, exclusivamente, la forma literal del lema el texto dejado por Goethe, dijese lo que dijese las notas de Riemer acerca de las palabras de Goethe y de lo que él mismo prefería.

Ahora bien, la segunda diferencia, entre la ortografía de Riemer y la de Goethe, tal como aparece en el lema, consiste en la escritura del nombre de Dios con mayúscula, por parte de Riemer y con minúscula por parte de Goethe. Si Riemer encontró en la frase de Heine la aplicación de la sentencia a Napoleón, como él mismo había hecho ya siempre en su interior, entonces queda demostrado que él entendía no solamente la sentencia, sino también su aplicación a Napoleón de un modo completamente distinto que Goethe, es decir, tenía que leer: contra un Dios (como Napoleón) no sirve de nada sino el propio (el único) Dios, pues así hubiera debido entender Heine la sentencia en el caso de que pensara, de hecho, en ella, al utilizar la frase citada por Riemer. Pasando, de momento, por alto que Riemer pudiera haber concluido del apotegma un significado adicional y totalmente ajeno a Goethe, es palmaria su tendencia a aferrarse, en cualquier caso, a una interpretación monoteísta, como resulta de su escritura en mayúscula del término «Dios»: luego Napoleón sólo puede ser llamado «Dios» en un lenguaje paradójico.

Riemer sabía muy bien que Goethe había tomado otra vía distinta, ayudándose, finalmente, con la categoría de lo demoníaco. Cuando yo digo que él lo sabía voy más allá —al menos en lo referente al tiempo posterior a la muerte de Goethe— de la suposición de una comprensión difusa del apotegma, basada en el sentido profundo de la fórmula. ¿Con qué derecho? Entre los manuscritos póstumos de Riemer conservados en Weimar apareció una cuartilla que se encontraba dentro de un sobre donde figuraba la inscripción «Extractado del material de las *Máximas y reflexiones*» y donde se encontraba lo que el propio Riemer llamó, expresamente, una «buena interpretación» del «tremendo apotegma» por parte de Goethe.²² En la cuartilla había

22. R. Fischer-Lamberg, *ibid.*, págs. 345 y sigs. Aunque el extracto de Goethe, por el lugar que ocupa en el libro de notas, podría ser datado a «finales, más o menos, de 1809», no se puede constatar su relación con la sentencia. La filología no va, aquí, más allá.

anotado, en primer lugar, el verso siguiente: *Saepe premente Deo fert Deus alter opem*. Riemer añadió que el verso parecía ser de Ovidio y que Goethe había tomado nota de él en su *Memorandum*.²³ A causa de la comprobación, una vez más, de la forma de escritura del apotegma que prefiere Riemer, tiene un interés especial su valoración del verso encontrado por Goethe: «Yo lo señalo como una buena interpretación del *Nihil contra Deum nisi Deus ipse*». Es la lectura del reparto de poderes: si un dios oprime, otro ayuda, pero este último tiene que ser también dios.

En la cuartilla de Riemer aparece aún un último apunte, que nos hace ver, sin lugar a dudas, que él era consciente de la diferencia politeísta que iba implícita en el reconocimiento del verso de Ovidio como una «buena interpretación» de la sentencia. Pues expresa, en su comentario, nada más y nada menos que la generalización del verso ovidiano, hasta hacer de él un principio estructural de la mitología: «Es cierto que en la mitología griega y romana es muy frecuente que un dios preste ayuda ante la acometida de otro dios. Probablemente también en la India». Riemer tuvo que haber reconocido, a lo más tardar aquí, que la noticia de Goethe, una vez puesta en conexión con su comprensión del apotegma, no estaba en correspondencia con su propia concepción y escritura del mismo. Pues en el verso de Ovidio no hay duda de que la expresión «dios» ha de ser leída con un artículo indeterminado. Es el mismo dios de los *Epigramas venecianos*: «Soporto con ánimo tranquilo cómo un dios me ha doblegado».

Aunque no se puede probar que Goethe hubiera extractado el verso de Ovidio con vistas a la interpretación de la sentencia, el principio estructural mítico de equilibrio y reparto de poderes casa ciertamente con sus manifestaciones, vinculadas a la sentencia, sobre el «contrapeso» entre las potencias intramundanas, hasta llegar al valor-límite de ese equilibrio —la superabilidad de lo demoníaco únicamente por obra del universo en su conjunto—. El mito no sabe aún nada de un valor-límite así, pues eso presupone una unión de politeísmo y panteísmo. En esto, la última manifestación, y la única auténtica, de Goethe, en la cuarta parte de *Poesía y verdad*, va más allá de todo lo anotado anteriormente por otras personas: es el resultado que sólo el destino de Napoleón había hecho accesible, que el fin de lo demoníaco sea obra del universo en su totalidad.

Al final de la digresión sobre sus primeros bandazos religiosos y metafísicos, su acercamiento a lo suprasensible en las formas extremas

23. El verso es de los *Tristia*, I, 2, 4, de Ovidio.

de la religión natural y del pietismo, Goethe dice que, con esta «demonología empírica», expresa algo que abarca más que las fases de su vida tratadas aquí —hasta su huida de Lili y su refugio en la Corte de Weimar—,* algo de lo que él «se convenció sólo mucho más tarde», pues entonces, en aquel acto de «recogerse en sí mismo», lo que surgió fue, más bien, la opinión «de que lo mejor es apartar de sí el pensamiento de lo monstruoso, de lo inasible.» Sólo en la imagen del conde Egmont estaba allí aquello de lo que únicamente mucho más tarde, por su propia experiencia, iba a obtener una evidencia conceptual.

Ahora quisiera intentar llevar la hermenéutica de esa sentencia a un planteamiento que sería aún metodológicamente rescatable. Uso, para ello, el apotegma más importante que el propio Goethe haya emitido acerca del valor polisémico de su concepto de dios: nosotros seríamos, se dice allí, «en cuanto investigadores de la naturaleza, panteístas, en la creación poética politeístas, en lo moral monoteístas».²⁴ ¿Puede esta autointerpretación central aplicarse, con resultados aclaratorios, a la multitud de interpretaciones paradójicas que hacen referencia al mismo objeto?

Eso se hace probable ya por el hecho de que las tres posiciones, con su peculiar carácter no excluyente, se traslucen con suficiente claridad en la última demonología de *Poesía y verdad*: el orden moral del universo ha sido desbaratado por un poder demoníaco y lo demoníaco sólo puede ser vencido por el propio universo.

Se nos remite, una vez más, al peculiar malentendido producido entre Lessing y Jacobi en aquella escena que giró en torno al *Prometeo*, cuando el politeísmo de la oda juvenil de Goethe había movido a Lessing a abandonar su spinozismo. Parece que, para el propio Goethe, el «tremendo apotegma» abarca esos tres aspectos del teísmo. La forma lingüística no es, en ello, algo contingente, un aditamento

* Se refiere a su compromiso matrimonial y ruptura, en 1775, con Lili Schöne-mann, acontecimiento tras el cual Goethe se instala en Weimar. (N. del t.)

24. *Maximen und Reflexionen*, 807, en *Werke*, vol. IX, pág. 745 (trad. cast.: *Máximas y reflexiones*, 3ª impresión, Barcelona, Edhasa, 1996). El aforismo sobre las tres clases de teísmo y sus correspondencias en lo humano se encuentra en un esbozo de carta a Jacobi, fechado el 6 de enero de 1813, que da por terminado el enfrentamiento con el escrito de éste *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung*, enfrentamiento que había comenzado con el desafiante poema *Gross ist die Diana der Epheser* (23 de agosto de 1812). Un trimestre después de la carta de Jacobi encuentra Goethe, por primera vez, la vinculación entre la figura de *Egmont*, que tanto tiempo le había ocupado (1774-1787), y la categoría de lo «demoníaco» (*Tagebücher*, 4 de abril de 1813), que, en *Poesía y verdad* (la cuarta parte es de 1830-1831) sirve de tapadera a Napoleón.

externo, sino estrechamente asociado a la génesis inmanente del mismo.

Respecto a la hechura formal del apotegma, los intérpretes —siempre que estén inclinados a admitir la autoría de Goethe o dejen, al menos, abierta esa posibilidad— confían en que un maestro de escuela como Riemer había ayudado a Goethe, con sus latines, a formularlo. No cabe duda de que Goethe tomó prestado, de la biblioteca de Weimar, un volumen con la colección de apotegmas de Zinkgräf precisamente en mayo de 1807, y leyó unas cuantas veces cosas del mismo, según indica su Diario, preferentemente después de comer. Con idéntica seguridad se nos ha transmitido que a Riemer la gustaba latinizar y puso en una ocasión en boca de Goethe que encontraba especialmente expresivas y preñadas de referencias fórmulas latinas tales como, por ejemplo, *difficilia quae pulchra*, o *ars est de difficili et bono*.²⁵ Se olvida, con facilidad, que incluso si la fuente del mismo hubiera sido Zinkgräf habría quedado por hacer su traducción al latín, pues la antología contiene, como demuestra su título, «dichos alemanes, ingeniosos e inteligentes, llamados apotegmas». Por consiguiente, no habría bastado, en absoluto, citar de un dicho alemán, no satisfaciendo tampoco las aspiraciones formales de Goethe, que recomendaba a los autores modernos que escribieran en latín precisamente «cuando tengan que hacer algo de nada».²⁶

Pero Riemer era veinticinco años más joven que Goethe y no se convirtió en su secretario y en preceptor de su hijo hasta 1803. ¿Qué era antes? El 10 de octubre de 1786 Goethe, que se encontraba en Venecia, anota en su Diario que, por el recuerdo de su añorada Italia, desde hacía años no había podido ni ver a escritor latino alguno. «Herder bromeaba siempre conmigo diciéndome que yo aprendí todo mi latín de Spinoza, pues se dio cuenta de que era el único libro en latín que yo leía.» Esta prueba se hace inestimable con la ayuda de otra procedente del mismo año. Ya el 20 de febrero Goethe había escrito a Herder, refiriéndose a la discusión en torno a la última convicción de Lessing, que no había podido leer hasta el final el escrito polémico de Mendelssohn *An die Freunde Lessings* y se lo había pasado a la señora von Stein, que acaso estaría más feliz de hacerlo. En su lugar, pero sin perder de vista el nombre central de aquella dispu-

25. Anotaciones, sin datación más precisa, de Riemer, entre los años 1803 y 1814 en *Werke*, vol. XXII, pág. 746. A Zinkgräf vuelve de nuevo Goethe el 2 de junio de 1807, *ibid.*, pág. 458.

26. *Maximen und Reflexionen*, 1039, en *Werke*, vol. IX, pág. 631.

ta, había abierto, «a la hora de la oración vespertina», a su Spinoza y leído en él algunas páginas, a partir de la proposición: *Qui Deum amat, conari non potest, ut Deus ipsum contra amet*.²⁷ Se trata de la Proposición XIX en el libro quinto de la *Ética*, que Spinoza demuestra diciendo que en el deseo que tiene el hombre de que Dios responda a su amor encuentra la contradicción de que ese hombre, al mismo tiempo que ama a Dios, desea que Dios no sea Dios. Se trata de una tradición de la metafísica: Dios puede ser amado y, así hacer que se mueva todo, pero sólo puede tenerse a sí mismo como objeto perfecto de su pensamiento y su amor y, fuera de ello, a nada ni a nadie. Quien, no obstante, quiera mover a Dios a que se ocupe de él niega la esencia de Dios, no lo quiere tal como es.

La demostración puede parecer, así, a distancia, rebuscada. Pero se basa únicamente en la constatación de una contradicción, no en la consecuencia de que, a causa de la contradicción de pedir una respuesta a su amor, el hombre no podría ser capaz de querer que Dios existiera. Al contrario, es considerado capaz de ese *autodesprendimiento* que se le impone en su amor a Dios. Esto es la antítesis exacta del principio central de las teologías de finales de la Edad Media y de la Reforma: el hombre, por su naturaleza, no puede, en absoluto, querer que Dios sea Dios. Desde una perspectiva natural, tendría, más bien, que querer, necesariamente ser, él mismo, Dios.²⁸ El panteísta *amor dei* va dirigido contra ese tipo de teología antinatural, de una formulación tan superlativa. Compárese con ello la lectura, con la forma verbal en un modo irreal, del mentado «tremendo apotegma»: no es el hombre quien puede enfrentarse a Dios, esto sólo lo podría hacer un Dios. La demonización de la voluntad privada de la gracia que implica la tesis de Lutero es excluida aquí de la posibilidades del hombre.

Desde los tiempos de su encuentro con la Biblia en la casa paterna, Goethe había sido un consultor de libros con suerte. Abría libros al tuntún y encontraba lo que buscaba. Esto le confirmaba que la vida corría, en un autoofrecimiento ejemplar, a su encuentro, y se mostraba, sin violencia alguna, a su contemplación. También en

27. A Johann Gottfried Herder, 20 de febrero de 1786 (en *Werke*, vol. XVIII, pág. 911): «Quien ame a Dios no puede aspirar a que Dios, a su vez, le ame». A Adele Schopenhauer le dice Goethe, en 1819, que tiene «siempre la suerte [...] de dar, en los libros, con los pasajes más importantes [...]» (*ibid.*, vol. XXIII, pág. 44).

28. Lutero, *Disputatio contra scholasticam theologiam* (1517), XVII: *Non potest homo naturaliter velle deum esse deum, immo vellet se esse deum et deum non esse deum*.

aquella peculiar «oración vespertina», tras el fastidio de la discusión desatada en torno a Spinoza, podemos suponer que echó mano de la *Ética* abriéndola al azar. Y así topó con la proposición sobre el absoluto autodesprendimiento de un —no retornado— amor a Dios. Ese enunciado contiene casi todo el material léxico que aparecerá en su propia sentencia sobre Dios. Esto puede parecer demasiado poco como para suponer que ha tenido lugar un desarrollo posterior. Pero la lógica de la demostración lleva a un cambio de forma en el enunciado.

Esperar de Dios un amor recíproco significaría creerle capaz de renunciar a su propia esencia o, dicho con otras palabras: ofrecerle, con nuestro amor, una suma de odio. Pero la tradición metafísica dice, sin excepciones, que lo perfecto sólo puede ser amado y deseado, su existencia sólo pueda ser afirmada. Consiguientemente, según la proposición precedente de Spinoza, es imposible desear que Dios no sea lo que es: *Nemo potest Deum odio habere*. No amar a Dios va contra la esencia del hombre, como iría contra la esencia de Dios que éste le respondiese con su amor. La demostración resulta de un supuesto que ni la Baja Edad Media ni la Reforma hubieran compartido: el hombre tiene de Dios un concepto adecuado de su esencia. El contenido de estos enunciados de Spinoza es que nadie que haya *entendido* lo que es Dios puede estar contra Dios; y la consecuencia es que sólo podría estar contra Dios quien fuera, él mismo, un Dios, cosa imposible, ya que ese Dios Uno es ya Todo. Si partimos de Spinoza, el «tremendo apotegma» vendría a decir, con el material léxico de Spinoza, que nada ni nadie puede estar contra Dios porque ello implicaría la contradicción de que existiría un segundo Dios.

El Dios de Spinoza es un Dios sin antítesis, sin oposición, un Dios que admite como lo necesario lo fáctico: sería, para el rebelde, un Dios de la resignación, para el amante, un Dios de una unidad no amenazada. No hay ningún adversario posible de la divinidad; tendría que serlo ella misma, escindirse en su propio fondo, al modo böhmeriano, cosa que, en la forma de argumentar de Spinoza, constituiría un puro absurdo. Para Goethe, esto equivale a tomar una posición contraria al cristianismo, a enunciados tales como los de la tesis de la disputa antiescolástica de Lutero. Todo ello queda excluido por la anterior proposición, más general, de la *Ética*: *Praeter Deum nulla dari, neque concipi potest substantia*.²⁹

29. *Ethica ordine geometrico demonstrata*, primera parte, proposición 14.

Su amor por esa proposición de Spinoza —presentada, ante Herder, como un hallazgo casual— lo datará Goethe, en el libro XIV de *Poesía y verdad*, mucho más atrás. Frente al pietismo de Klettenberg, las frivolidades de Basedow y el fanático dilema de Lavater —«¿O cristiano o ateo!»— Spinoza suministra el suave antídoto de un Dios contra el que nadie puede enfrentarse y en cuyo amor nadie cae en el egoísmo de esperar reciprocidad o remuneración. Al Goethe jovencito ese dios le pudo parecer como una hipóstasis de la amistad pura, de lo que, posteriormente, describirá como su «gozo supremo»: «Ser desinteresado en todo, y lo más desinteresado posible en el amor y la amistad». Y entonces hemos de ver cómo, en el mismo entramado en que hace referencia a Lavater, Basedow y Jacobi, aquella proposición spinoziana mostrada más tarde a Herder queda convertida en el núcleo de cristalización de una fundamental —y metafísica— disposición de ánimo en que hay que darlo todo y no contar con ser correspondido.

Fue a través de Merck* como trabó contacto con Spinoza, a cuyos encantos cedió Goethe con una cautela parecida a como Fausto accedería a la tentación de Mefistófeles. El 7 de abril de 1773 escribió a Höpfner, un jurista de Giessen: «Merck me ha prestado su Spinoza. ¿Me lo puedo quedar algún tiempo más? Sólo quiero ver hasta dónde soy yo capaz de seguir a este hombre por esos pozos y pasadizos subterráneos». Una década más tarde leería la *Ética* junto a Charlotte von Stein. «Esta tarde estaré contigo y continuaremos leyendo aquellos enigmas que tan afines son a tu alma.»³⁰ A Knebel le informa sobre esta lectura en común dos días después: «Estoy leyendo con la señora von Stein la *Ética* de Spinoza. Me siento muy cerca de él, si bien su espíritu es mucho más profundo y puro que el mío».³¹ En esta situación, el efecto que en él habían producido las «extravagancias metafísicas de Jacobi sobre Spinoza, en las que, por desgracia, me comprometí también a mí», pasó a ser algo completamente incidental.³² De nuevo hacía referencia a un ejemplar prestado escribir, el 19 de noviembre de 1784, a Charlotte von Stein: «Llevo conmigo el Spinoza en latín, donde todo resulta más claro y hermoso». Sólo con moti-

* J. H. Merck, escritor y crítico alemán, animador de los jóvenes escritores del Sturm und Drang y que tuvo una enorme influencia en escritores como Wieland, Herder o Goethe. (*N. del t.*)

30. A Charlotte von Stein, 9 de noviembre de 1784, en *Werke*, vol. XVIII, pág. 811.

31. A Karl von Knebel, 11 de noviembre de 1784, *ibid.*

32. A Karl von Knebel, 18 de noviembre de 1785, *ibid.*, pág. 889.

vo de su cumpleaños, el 15 de diciembre, regalaría Herder a la señora von Stein el ejemplar de la *Ética* que él mismo había recibido de Gleim como regalo en 1776. La intensidad del entusiasmo por Spinoza alcanzaría su punto culminante con aquel desafío anticipado al desenmascarador del spinozismo: «Me ejercito en Spinoza, lo leo una y otra vez, y espero con ansias que termine la disputa montada en torno a su cadáver».³³

En los recuerdos del relato de su vida Goethe no quiere ya saber qué es lo que él ha leído en la *Ética* o lo que ha podido introducir en ella al leerla; lo cierto es que recuerda, una vez más, aquella exigencia de autodesprendimiento, aquel sosiego de las pasiones que dimanaba de la obra. «Pero lo que hacía, sobre todo, que me aferrase a ella era aquel desinterés sin límites que asomaba en cada enunciado. Todavía llena mi mente aquella frase admirable: “Quien ame, de verdad, a Dios, no ha de pedir que Dios, a su vez, le ame”, con todas las premisas en que se basa y todas las consecuencias que de ella se derivan.» Si tomamos esta declaración al pie de la letra y añadimos —una información, en este contexto, no carente de importancia— que Goethe prefería la edición latina de la *Ética*, no resulta tan extraño suponer que hubiera pensado en posibles transformaciones, en tono paradójico, de aquella proposición y hubiera podido acercarse, al menos, a eso que, al final de *Poesía y verdad*, ya no era caracterizado como una «frase admirable», sino ascendido a la condición de «tremendo apotegma». Una formulación así, tan enraizada en los avatares de su vida, va tomando contorno mucho antes de que surja con toda su literalidad.

Esa reelaboración de la frase de Spinoza no debemos representárnosla como una variación libre sobre el tema. Había ya una serie de presupuestos delimitadores. Llama la atención que el entusiasmo de Goethe por esa «frase admirable» se refiera, exclusivamente —como prototipo del amor y la amistad desinteresados—, al humano *amor dei* y no al socio divino, que parece haber sido introducido sólo para cortar el paso a toda desviación y salida a lo autorreferencial, pero que consituye, de suyo, una figura fría y rígida. Goethe no tenía ningún sensorio para el Dios de la metafísica, el Motor Inmóvil, que todavía está detrás del concepto spinoziano de Dios. Para él, el centro de la *Ética* no es sino una metáfora de lo humano. En cambio, lo divino susceptible de ser sentido y experimentado son los dioses, en plural. Es el concepto de dios fundamentador de la experiencia del

33. A Friedrich Heinrich Jacobi, 12 de enero de 1785, *ibid.*, pág. 834.

conflicto prometeico y que ya por el uso que da a la expresión «odio» se contradice con el de Spinoza: «Yo venero a los dioses y, sin embargo, me siento con ánimo suficiente como para jurarles un odio eterno si quieren comportarse con nosotros como lo hacen los hombres, que son su imagen». ³⁴

Es inimaginable algo más alejado de Spinoza que esto. Ahí tenemos, pues, a alguien que se sabe capaz, y lo dice, de enfrentarse a dios, y que aún no da por excluido el poderlo hacer, él mismo, como dios, pues es una premisa de lo más arcaica que lo igual únicamente pueda ser conocido por su igual, pero también lo es la otra de que sólo lo igual pueda oponerse a su igual. Goethe no es sólo ese peculiar teórico de los colores que se enfrenta a Newton, con todos sus microscopios y telescopios, sino que también está (sin que se lo aclare, históricamente, a sí mismo) contra todo el proceso epistemológico que respalda la ciencia moderna, en el cual habían sido abandonadas las relaciones de equivalencia entre sujeto y objeto —que seguía siendo una forma, si bien la más desvaída, del dicho aristotélico *anima quoddammodo omnia*—. La teoría cognoscitiva de Goethe, nunca constituida y probablemente hasta impensable, no habría sido más que un caso especial del principio cósmico general de la equivalencia: únicamente lo que es igual puede establecer relaciones con su igual, del tipo que sean, incluso las de confrontación y hostilidad. Allí donde, en el mundo, no haya relaciones de equivalencia, éste no es sino pura indiferencia.

Goethe parte de un principio cósmico de carácter mítico, cuya formulación positiva consistirá en decir que sólo lo igual se relaciona con su igual y la negativa que sólo lo igual puede alzarse contra su igual. En relación con lo divino, la Antigüedad había extendido eso hasta el punto de afirmar que el alma sólo podría conocer las cosas divinas que hay en los cielos y por encima de los cielos por ser ella misma algo divino y de origen celeste. Goethe conocía los versos del estoico Manilio, que transcribió, el 4 de septiembre de 1784, en el libro de Brocken: *Quis coelum possit nisi coeli nomine nosse / et reperire deum, nisi qui pars ipse deorum est?* Este factor de equivalencia estoico es más fuerte que el genuino platonismo que exhala el célebre poema escrito en el otoño de 1805, tras la lectura de Plotino: «Si no fuera solar el ojo [...]». Pero ésta es la formulación más plástica que ha encontrado el principio de equivalencia.

Como sólo puede conocer a un dios quien pueda exhibir, en sí mismo, algo divino, sólo podrá resistir a un dios quien sea, él mismo,

34. A Charlotte von Stein, 19 de mayo de 1778, *ibid.*, pág. 394.

un dios. Pero esto sólo puede ocurrir si hay posibilidad de más dioses, multiplicidad de dioses. Justamente esto lo había excluido Lutero, traduciéndolo de una forma monoteísta: quien quisiera ser Dios —y, para él, era totalmente natural y obvio que el hombre tuviera que quererlo— sólo podía querer serlo «en lugar del» Único. Donde no sea posible una equivalencia no queda sino pensar en deseos de aniquilación; el potencial asesinato de Dios sólo puede ser eludido mediante el anonadamiento de la naturaleza que no puede otra cosa que desear ese asesinato, sustituyéndola por otra basada en la gracia. Sólo de un modo politeísta se puede trocar la irrealidad del «tremendo apotegma» en potencialidad. Éste es, frente a Spinoza, el rasgo mítico de la transformación llevada a cabo por Goethe, algo precristiano y fascinante, pero, desde el punto de vista histórico, un anacronismo totalmente inalcanzable.

El principio de equivalencia quita al enfrentamiento seriedad moral: el Dios de Spinoza no puede devolver el *amor dei* que le tributamos, pero, en cambio, tampoco juega con nosotros. Jean Paul encontró la acuñación más sucinta a la diferencia cualitativa de lo mítico: «Más dioses pueden jugar; pero un solo Dios es serio».³⁵ En una situación totalmente distinta, de gran consternación, había escrito Goethe a Kestner, con el gemido de un vapuleado: «Que Dios perdone a los dioses que juegan así con nosotros».³⁶ Pero pronto sacó otra comparación, esta vez contra el celo religioso de Lavater: «Tu sed de Cristo me ha dado lástima. Tú estás peor que nosotros los paganos, a los que, en la necesidad, se nos aparecen nuestros dioses».³⁷

La Encarnación de un Dios que se reserva a sí mismo no valdría nada en comparación con la ubicuidad de los dioses paganos, el pequeño consuelo aportado por su capacidad de aparecerse, un consuelo que, con toda su falta de seriedad, sigue dando aún sus metamorfosis frente a la solemne seriedad de la Encarnación. Finalmente tenemos que hacernos cargo de la enconada ironía con que Goethe se

35. *Vorschule der Ästhetik*, III, 3.

36. A J. C. Kestner, 25 de abril de 1773, en *Werke*, vol. XVIII, pág. 196.

37. A Lavater, 8 de enero de 1777, posdata, en *Werke*, vol. XVIII, pág. 356. Más tarde vuelve a escribir Goethe al mismo destinatario: «Incluso a tu Cristo nunca lo había visto yo con tanto gusto y admirado tanto como en tus cartas [...]. Te concedo esta felicidad, pues, sin ella, te harías desgraciado [...]. Pero no puedo sino considerar una injusticia y un robo, que no se aviene con tu buena causa, el que te dediques a arrancar todas sus preciosas plumas, como si fueran usurpadas, a los miles y miles de aves que hay bajo el cielo, para adornar con ellas exclusivamente al pájaro de tu paraíso [...]» (22 de junio de 1781, *ibid.*, pág. 559).

defiende del reproche de paganismo que se le hace no permitiendo que se le interprete, en cuanto autor, como a una divinidad pagana que decide sobre el destino de sus personajes literarios; según nos informa Varnhagen, Goethe replicó ante un reproche del general von Rühle: «¿Yo, pagano? Yo, que he dejado ajusticiar a mi Gretchen y morir de hambre a Ottilie.* ¿No es eso lo suficientemente cristiano? ¿Quiere usted algo más cristiano?». ³⁸ El autor sería, para su mundo, en relación con sus criaturas, por la acerba seriedad con que las deja ir hacia su meta fatal, sin admitir «juego» alguno, un dios único, que no tolera a ningún otro dios a su lado.

Me gustaría considerar de nuevo lo aquí logrado desde el punto fijado por las anotaciones de Riemer acerca de la conversación del 1 de febrero de 1808. La entrada en el tema la dio el hecho de que hubiera llegado a oídos de Goethe que se le llamaba un hombre divino. Esta denominación había sido de curso corriente en el lenguaje del Sturm und Drang. Incluso Schiller siguió describiendo con este lenguaje su primer rechazo de la persona y el comportamiento de Goethe: «Estar más frecuentemente con Goethe me haría infeliz [...]. Él proclama, benéficamente, su existencia, pero sólo como un dios, sin darse a sí mismo. Lo cual me parece a mí un modo de acción consecuente y planeado, perfectamente calculado para el más alto goce de su amor propio. Los hombres no deberían dejar que en torno a ellos surgiese un ser así. Por ello me es odioso, si bien ensiguada amo, de todo corazón, su espíritu y no pienso de él más que cosas grandes. Lo miro como a una engreída mojigata a la que se le ha de hacer un hijo para humillarla ante el mundo». ³⁹ Veinte años más tarde, interpelado acerca de la propia divinidad, la oposición que manifiesta es fuerte y, a sabiendas, paradójica: «¡Lo que yo tengo de lo divino es el demonio!». No podía ni siquiera sospechar que Schiller le hubiera comparado antaño con el Dios de Spinoza, de cuya muda incapacidad de amar él mismo había querido extraer

* Se trata del bello y trágico personaje de *Las afinidades electivas*. (N. del t.)

38. K. A. Varnhagen von Ense, *Tagebücher* (edición a cargo de L. Assing, vol. II, pág. 194), 26 de junio de 1843: «El general von Rühle me contó que el propio Goethe le había dicho en una ocasión [...]».

39. Schiller a Körner, 1788-1789, en Goethe, *Werke*, vol. XXII, pág. 178. Cuando Schiller se entera del segundo plan de *Prometeo* que está haciendo Goethe es palmario que ya no lo ponga en relación con aquello que antes había percibido en él como cercano a su autoconciencia: «Ahora está ocupado con la elaboración de una tragedia al gusto de los antiguos griegos. El contenido es la liberación de Prometeo» (A Körner, del 1 al 10 de abril de 1795, en *Werke*, vol. XXII, pág. 223).

una metáfora totalmente contraria, esto es, la de la amistad desinteresada.

Ahora ve que ese atributo de lo divino puede desembocar en un punto referencial de rebeldía y autoconfirmación que se basa en la no-consideración del otro. Para la gente sería Divino, piensa él, quien les dejara hacer lo que tuvieran ganas de hacer. Un dios que no sea así no es más que un acicate de la rebeldía, un dios que provoca una actitud en *contra*. Según Riemer, Goethe lo expresa, en otra ocasión, con las palabras siguientes: «No se tiene a nadie por un dios si no es cuando se quiere actuar en contra de sus leyes porque es así como se espera engañarlo, o cuando tolera determinadas cosas, o bien nos cede tanto de su carácter absoluto que uno mismo puede campar a sus anchas, como alguien también absoluto». Esto representa una mirada retrospectiva, casi despectiva, a su *Prometeo* de antaño, el cual, por así decirlo, había caído en la trampa de la divinidad. El punto fundamental de aquel mitologema radica en lo inevitable que es, para dios, el tener que producir —movidó por el incentivo de lo absoluto— otros dioses, a su vez demiurgos pertinaces. Prometeo fue posible, más que por su autoconciencia, por la debilidad de Zeus, que no había podido evitar el robo del fuego y el engaño sacrificial y que tuvo que contentarse, a regañadientes, con un castigo que, si bien hizo sufrir al autor del delito, no consiguió que su acto fuera estéril y sin consecuencias. Las formulaciones usadas por Goethe sólo tienen cabida desde una perspectiva politeísta, dado que ni en el spinozismo ni en el monoteísmo es concebible una tal dejación de los poderes absolutos de la divinidad. Goethe concluye este rechazo del atributo de divino mediante un trueque de papeles, dejando de ser Prometeo y convirtiéndose, a cambio, en un Zeus: «Soy semejante a Dios en ese dejar siempre que ocurra lo que él no quiere». ⁴⁰

El Dios que no puede tolerar junto a sí a dioses extraños sólo los hace porque él quiere ser el único dios. En suma, si hay más dioses, sólo los hay *contra* un Dios; esto es con lo que querría acabar el panteísmo. Cuando se produjo la conversación sobre la declinación del atributo de divino, a principios de 1808, Goethe había tenido también la experiencia con un Dios así, definido frente a él. Un año antes, cuando el «tremendo apotegma» había encontrado, por primera vez, su formulación, había aparecido en Dresden el *Anfitrión*, de Kleist, el drama que trataba de la rivalidad surgida entre el dios y el hombre a causa de la mujer de éste. Kleist no hizo que Júpiter se ocul-

40. Goethe a Riemer, 1 de febrero de 1808, *ibid.*, pág. 482.

tara tras su metamorfosis cuando el jefe del ejército volvió a su casa. Puede que sin ella —metamorfoseado en Anfitrión— no hubiera estado tan seguro de tener éxito con Alcmena, pero después se encontró tanto más seguro y más cínicamente consciente de su superioridad sobre el que retornaba, vencedor, de la batalla. La comedia acaba en plan conciliatorio, con una actitud de liberalidad por ambos lados; al fin y al cabo, Zeus ha engendrado ya al mejor hijo que el caudillo podría desear del dios, Heracles, el ejecutor de «ímprobos trabajos» y candidato a la apoteosis.

¿Ha expuesto —o ha expuesto también— Kleist en la comedia, como nos ha revelado Katharina Mommsen,⁴¹ su amarga rivalidad con Goethe y su propia concepción de Goethe, representándolo en la figura de Júpiter, y a sí mismo en la de Anfitrión? Un desciframiento así se basaría, ante todo, en la ironía de las sentencias panteístas puestas en boca de Júpiter, asemejándose su forma de hablar a la empleada por Fausto en su declaración a Gretchen. A Goethe le tuvo que «resultar desagradable encontrarse, en *Anfitrión*, con aquellos versos donde se trataba al panteísmo en un tono burlón y lúdico». Y topó con ellos tan pronto la obra apareció, como lo confirma su Diario, en una nota escrita en Karlsbad el 13 de julio de 1807: «Lo leí y quedé sorprendido, como ante la más extraña señal de la época [...]». Observaciones dirigidas, en los días siguientes, a Riemer y a Reinhard corroboran lo mucho que le ocupó e irritó esa pieza teatral, por el hecho ya de barruntar en ella, en su extravagante cristología de la «anunciación», el romanticismo: «Y de ti nacerá un hijo / de nombre Hércules [...]». Adam Müller escribía el 25 de mayo de 1807 a Gentz cómo sugería el espíritu de la época que se debía leer la obra: se trata «de la concepción inmaculada de la Santísima Virgen». Lo que Müller presenta como el testimonio de una «nueva época del arte» le parece a Goethe, en su mirada retrospectiva de los *Diarios y anales* —en lo que escribe el año 1823, refiriéndose a éste de 1808—, como «un meteoro, importante, pero fatídico, de un nuevo cielo literario». Cuando Adam Müller escribió el prólogo del *Anfitrión* Goethe sabía muy bien lo que esto significaba: ya en 1806, en sus *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*, Müller había expresado su esperanza de que Goethe fuera sobrepujado por otro más grande que él, capaz de unir la Antigüedad y el cristianismo. Éste era el progra-

41. K. Mommsen, *Kleists Kampf mit Goethe*, Heidelberg, 1974. El lector se percatará que debo a este libro más de lo que pueda saldarse con una simple nota a pie de página.

ma de oposición que pediría la lectura del *Anfitrión*. En su desafiante carta a Müller, del 28 de agosto de 1807, Goethe contraponía el principio de «organización» al de «contorsión», relacionado con el postulado de Müller. Katharina Mommsen supone que lo experimentado por Goethe en su *Fausto*, con el acto de Helena —que no había podido lograr en 1800 y al que el *Winckelmann*, de 1805, hizo seguir un programa de puro clasicismo—, era un determinante de su irritación por esta clase de síntesis. ¿Iba a poder alguien, o había podido ya, con aquello que él no lograría hasta 1827, con su «fantasmagoría, romántico-clásica», de Helena?

El aumento de significación aportado al «tremendo apotegma» en el año de su surgimiento se hace comprensible si lo asociamos a aquella conversación de rechazo del epíteto de divino. Recibe una nueva lectura, que hace referencia a la rivalidad del Romanticismo con el Dios de antaño. Apoyándolo en el *Anfitrión*, esto querría decir: ¿no representa el «tremendo apotegma» una fórmula de resignación del jefe tebano vuelto a casa frente al dios, cuando lo encuentra en el lecho de su Alcmena y comprueba, asimismo, la cínica autoafirmación del propio dios, ante el cual tiene que doblegarse su propia esperanza de conseguir una *tal* paternidad y fama universal? Anfitrión se conforma, pues únicamente un dios podría no perdonar a otro dios lo que éste hiciera, y también porque sólo otra diosa, no Alcmena, hubiera podido resistirse a la sollicitación divina. Pero Kleist hace además que este Júpiter, que representa a Goethe, exprese lo que para él se ha hecho un destino fatal: el rival que pugne, después de la muerte de Schiller, por el laurel olímpico en la Alemania de las Musas tendrá que ser, él mismo, un dios. Cosa nada irreal, por cierto, pues esto Kleist no lo excluía. Tras su muerte, no se permitía mencionar, en presencia de su hermana Ulrike, «el nombre de este Zeus».

Goethe no había aprendido este tipo de experiencia de otros, sino que lo había vivido él mismo. El programa prometeico había consistido en *tener que* ser un dios, pero se *podía* serlo también como genio y persistiendo en ejecutar su propia voluntad cósmica, como si no siguiera habiendo aún un mundo que sujetara al artista a las condiciones de su «realidad». La inversión operada en la concepción prometeica del Goethe maduro y anciano consistiría en decir que no le *está permitido* a nadie ser un dios, salvo que uno quiera provocar que todo se ponga en contra de su voluntad, que, en definitiva, el universo entero consiga ponerse de acuerdo para aniquilar a ese demonio autoencumbrado como dios —tal como ha mostrado el final de Napoleón, cosa que, justamente, no dejaba de afectar a su autocomparación con

él—. La ventaja del Dios de Spinoza era que podía ser amado desinteresadamente y hacía imposible el odio. Pero ese Dios era también —precisamente a causa de su cercanía, casi confundible con la identidad, respecto a cada cosa— la pura indiferencia, por la que nada ni nadie necesitaba sentirse afectado. Justamente eso no dejaba espacio a ninguna historia, a ninguna imagen, a ningún movimiento. Para el artista, esa ventaja del spinozismo significaba una pura pérdida. El politeísmo —que, en el arte, todo lo hace posible, el puro principio de la metamorfosis— sustituye la indiferencia spinoziana por el reparto de poderes, ese continuo alarde de fuerzas de un dios contra otro dios. Si el «tremendo apotegma» no debe ya ser leído, al modo spinoziano, como algo irreal, entonces pasa a constituir la fórmula fundamental del mito, en todas sus figuraciones.

No es la autoescisión de Dios la que se consideraría como el valor límite de lo absoluto —y, con ello, al mismo tiempo, como la negación de toda otra posibilidad de enfrentarse contra un Dios que sólo podría enfrentarse consigo mismo—, sino el esquema primordial de des-atemorización del hombre, puesto ante poderes que le son incomprensibles, en tanto que éstos sólo parecen estar en contra suya y, por tanto, han de ser pensados en relación con él mismo. Los dioses, al ser muchos, tienen repartidas sus competencias, en un sistema donde cada uno de ellos tiene su punto fuerte y su punto débil. Dada su condición originaria de fuerzas y poderes son, por su naturaleza, ilimitados, siempre que no les pongan límites otros poderes y fuerzas, pues —y esto es un fundamento de los celos del dios dominante— un dios es limitado únicamente por otro dios.

Astutamente, el humanista Erasmo de Rotterdam despojó a la antigua sentencia precursora de ésta de su agudeza y precisión, al traducirla, de una forma ambigua, por *Deo nemo potest nocere*.⁴² Reproduce la palabra de mando de Creonte, en la *Antígona* de Sófocles: la denegación de sepultura a un muerto no puede deshonorar a los dioses porque ninguno, entre los humanos, tiene propiamente la fuerza de deshonorar a los dioses. Erasmo opinaba que ésta era una sentencia devota, aunque hubiera sido pronunciada por el rey tebanos con intenciones impías: *Sententia pia est, sed a Creonte impio animo dicta*. Erasmo tachó el plural en que aparecía aquí la divinidad y aprovechado la ambigüedad de la falta de artículos en latín. Pero, sobre todo, evitó, mediante el uso del verbo «hacer daño» —*nocere*—, que se

42. Erasmo, *Adagia*, V, 1, 95, sobre *Antígona*, de Sófocles, 1044, en *Ausgewählte Schriften*, edición a cargo de W. Welzig, vol. VII, pág. 596.

podiera impugnar la posibilidad de deshonrar a Dios, al basarse en ella toda la doctrina del pecado y de la necesidad de salvación defendida por la dogmática cristiana.

De manera que el piadoso sentido cristiano que da Erasmo a la antigua sentencia va a acabar, finalmente, atestiguando la incolumidad del Ser divino al hacerse hombre en el seno de la Virgen. Presentada así, la frase queda reducida a la trivialidad monoteísta de un enunciado sobre la impotencia de todos los otros frente al Uno. Dios es propiamente y solamente Dios porque nadie puede dañarle. Éste es también el pensamiento fundamental de Spinoza, pero fundamentándolo en la unicidad substancial de todo lo existente, fuera de lo cual no hay absolutamente nada que puede enfrentársele. El secreto potencial del spinozismo, que se sigue trasluciendo aún en la cuarta parte de *Poesía y verdad*, estriba en que todavía permite hablar de dioses, en tanto son, como todo lo demás, «manifestaciones», en relación con la identidad de la última y única Sustancia. El politeísmo sería, entonces, una expresión perspectivista, antropocéntrica, del panteísmo y que sigue siendo posible como su vertiente «retórica».

Pero esto no basta. Tanto Prometeo como Júpiter sufren por no poder vencerse el uno al otro, pero no pueden prescindir de ello, ya que el uno es la condición de la posibilidad del otro. Aplicado a la experiencia juvenil de Goethe significa que el genio artístico no es algo absoluto y que no sólo depende *ex contrario* del que lo frena y limita, sino que la rebeldía le es totalmente esencial, ya que su origen no puede ser más que una contraposición. Dicho de una forma modernizada, vendría a decir: lo estético es, esencialmente, algo «histórico» y su carácter originario se le revela, al tranquilo espectador, como un «cambio de reparto». Ahí radica, también, que no se dé, en sentido estricto, «lo creador». El historicismo ha destrozado —una infamia que nunca le ha sido perdonada— la autoconciencia del idealismo, considerándola como una sistemática tardía del Sturm und Drang.

Que el «tremendo apotegma» de Goethe, se lea como se lea, es pagano resulta evidente si lo comparamos con la tesis XVII de Lutero contra la teología escolástica, así como con la cristianización erasmiana de Sófoeles. No se necesitaría remarcar esto si Carl Schmitt no hubiera introducido y fundamentado la lectura cristológica de la sentencia, una lectura que evoca un marco de referencia trinitario. Debemos tener claro lo que esto significa, si es posible mantener algo así. No puede tener, como en el monólogo de Catharina en el fragmento de Lenz, un significado de conjura apotropeica. Si se admite la premisa cristológica, la fórmula de «Dios contra Dios» sólo puede

caracterizar esa delegación de la causa que tiene pendiente la humanidad con Dios Padre a la Persona del Hijo, en cuanto árbitro y conciliador, lo cual excluye el dualismo metafísico, tanto de ascendencia gnóstica como neoplatónica.

La función histórica del dogma trinitario cristiano ha sido la exclusión del dualismo, interceptando, con una tercera instancia que procede del Padre y del Hijo, la escisión de la divinidad que se manifiesta con el engendramiento del Hijo y vinculándola al origen sin retirarla ni destruir su sentido soteriológico. De este modo se ha logrado algo en lo que el neoplatonismo había fracasado, cuando, a partir del fondo primigenio del Uno, no podía hacer salir todo lo otro —al fin y al cabo, la multiplicidad de fenómenos del mundo visible— si no era mediante ascensiones y caídas, pérdidas de ser y olvidos del origen, con la única recomendación posible de hacer remontar el resultado de nuevo a su origen y dejarlo absorbido en él. En esta historia metafísica del mundo, resultado de una única desviación de lo existente de su origen, radica toda la tradición que hace de la caída interior de la divinidad el presupuesto del mundo del hombre, con toda su seductora cualidad. En cambio quedó muy corto el intento del emanantismo de interpretar el origen del mundo a partir del rebosamiento de la fuente primigenia, pues esta concepción entró en conflicto con el otro intento, surgido al mismo tiempo, de calificar al Uno como lo ilimitado; lo metafórico y lo conceptual quedaban enfrentados aquí de una forma irreconciliable. De ahí la escisión interna, que evita toda tentación de poner la perfección en algo externo y que hace de Él mismo el Único que puede ofrecerse resistencia. Carl Schmitt recurre a la frase de Gregorio Nacianceno: lo Uno (*tò Hén*) está siempre revolviéndose (*stasiastón*) contra sí mismo (*prós heautón*).⁴³

El desarrollo dogmático del cristianismo primitivo ha vivido del hecho de haberse apartado del esquema de caída del neoplatonismo y haber llegado a algunas hipóstasis irreversibles y no necesitadas de una reducción. Ni siquiera la aniquilación del mundo sustrae nada de ellas. El rechazo de todos los docetismos pide, además, que el Hijo siga siendo hombre eternamente, algo imperdonable para un Dios y que, por ello, lleva siempre adherido un resto de dificultades que todavía siguen siendo palmarias en el intento especulativo de pensar, escolásticamente, una eterna predestinación de ese Dios a la Encar-

43. Carl Schmitt, *Politische Theologie*, II, Berlín, 1970, pág. 116 (cita de Gregorio Nacianceno, *Oratio theologica*, III, 2).

nación. Por mucho que se jure que en la Trinidad no hay más que amor y unidad, continúan siendo perceptibles, en todo ello, las huellas, indelebles, de los antiguos intentos dualistas. Sobre todo en la distribución de papeles: el de creador al Padre, el de salvador al Hijo, así como el de la institucionalización postescatológica —y hasta anti-escatológica— del tesoro de la gracia al Espíritu Santo, al Espíritu de la decepción. Si en vez de quedarnos con las formulaciones conciliatorias analizamos sus implicaciones, deberemos admitir que sigue habiendo una pizca de hostilidad, sigue habiendo algo de Prometeo en esa solidaridad del Hijo con la humanidad caída y expulsada del paraíso. Esto vale tanto para la pretensión de ver en el más duro de los sacrificios una oferta de rescate de la humanidad hecha al Padre como también para la rivalidad, de índole teológica, en torno al papel de Juez al final de los tiempos. No habría podido surgir una interpretación gnóstica del Nuevo Testamento como la de Marción si el Salvador no hubiera significado ya, por su función, un reproche y una contradicción para el Creador del mundo y su amor a los hombres. Esto no lo hemos de perder de vista si consideramos la posibilidad de una lectura cristológica del «tremendo apotegma». La propuesta concierne a tensiones fundamentales existentes en el entramado de nuestra tradición.

Es fácil sonreírse por el celo de este «teólogo político». Sin embargo, hay una serie de relaciones entre la fuente recientemente aducida y la temática mítica de Goethe que no podemos pasar por alto. Aquel fragmento de *Catharina von Siena* de Lenz había surgido hacia la misma época del fragmento *Prometeo* y a partir de disposiciones anímicas similares a las que en el joven Goethe habían dado lugar al poema. El propio Goethe podía haber prestado rasgos suyos al pintor Correggio, personaje del drama, el rival, rechazado por el padre, del amado celeste. Aún más importante es que el conflicto entre los dioses fuera entendido también por él como un conflicto padre-hijo. Y esto no es meramente algo episódico y que sólo tuviera que ver con la marcha del hijo a Weimar. Va inserto en su programa de vida, formado contra el sobrio escepticismo del padre, que no consigue quitarle esa firme constante de la genialidad. Cuando Goethe se hubiera convertido en su propio contable, en el puntal que administraba concienzudamente su esfera de acción, podía haber incorporado ya a su fórmula de resignación ese desprendimiento del padre: sólo habría podido autoafirmarse frente a ese dios convirtiéndose él mismo, de verdad, como lo había programado, en un dios-artista. Las palabras que prologan la tercera parte de *Poesía y verdad* habrían podido figu-

rar, sin romper el hilo, entre los dichos sapienciales del padre, que él recogió entonces en son de burla: «Se ha tenido cuidado de que los árboles no crecieran hasta el cielo». El «tremendo apotegma» no es, únicamente, metafísica, y, si lo es, se trata de una metafísica conforme a las líneas esenciales de la propia vida experimentada.

Respecto a lo descubierto por él en el fragmento dramático de Lenz, Carl Schmitt ha escrito que está seguro «que el tan traído y llevado enigma de aquella sentencia de Goethe queda aquí descifrado». ¿Podemos estar tan seguros? Si ponemos la sentencia en relación con el mitologema de Prometeo según se lo apropia Goethe, como un conflicto padre-hijo, resulta una especie de mitograma, reducido a algo abstracto. Pero justamente una presuposición así no permite ninguna hermenéutica cristológica. Ni siquiera de la mentada fuente del fragmento de Lenz, donde se escenifica el grito de Catharina, se deriva una interpretación cristológica. Catharina se convierte en una santa porque, para ella, el Hijo se convierte en Dios. Al padre carnal sólo le concierne la metáfora del «amante y enojado dios». Catharina no puede ser atrapada de nuevo por su tiranía porque tiene a Dios de su lado —al que el artista que la solicita toma prestado el nombre sólo de un modo metafórico y episódico—. Este Hijo de Dios al que se promete con un beso y cuya imagen mantiene erguida contra su padre, habría sido —si respondía al abrazo y rompía, con ello, la vía de la santidad—, estando, como estaba, junto al pecho del Padre-Dios, su mortal enemigo. No puede ser algo cristológico lo que opone, como una conjura, al Hijo, para consumar definitivamente la violación de la santidad del Padre.

La lectura que hace Carl Schmitt del «dios contra dios» llevaría la sentencia de Goethe a posturas próximas a la mitología schellingiana sobre Prometeo. Schelling había sacado las más exageradas consecuencias de la circunstancia —proporcionada por una rama secundaria de la tradición— de que Prometeo fuera hijo de Dios. Para el mito, lo que *también* es divino sólo puede configurarse como antagónico a lo divino; la filiación, según el postulado idealista de la autonomía, se convierte, inevitablemente, en enemistad. De ahí que el espíritu —algo que, en el hombre, es, por su origen, divino— sea, potencialmente, en virtud de su autonomía, lo que impulsa a alzarse contra los dioses. «Pues yo hablo de Prometeo, que, por un lado, no es sino el mismo principio de Zeus, siendo, comparado con el hombre, algo divino, algo divino que se convierte, para éste, en el causante de su entendimiento, entregándole lo que no se le había dispensado con la anterior ordenación del mundo [...]. Pero, frente a lo divino, Prometeo es vo-

luntad, voluntad invencible, inmortal incluso para Zeus, capaz de plantarle cara a Dios.»⁴⁴

Schelling no había aceptado que el cristianismo no es la consecuencia del Antiguo Testamento porque implicaba una ruptura del primer mandamiento del Decálogo. Schelling trataba de escapar a esto mediante una pirueta: lo que también es divino no cae en la rivalidad con Dios si satisface las condiciones trinitarias; la multiplicidad mítica es desterrada por la unidad dogmática. Por ello, Prometeo «no es un pensamiento que haya encontrado un hombre, sino que es uno de los pensamientos primitivos que se agolpan en la existencia y se van desarrollando consecuentemente en ella [...]». En la acuñación todavía mítica de ese no encontrado pensamiento primitivo es posible evitar el conflicto entre dioses dando por supuesto que la voluntad, episódicamente enemistada, es idéntica, conforme a su lógica genuina, a la otra voluntad hostilizada por ella. Con ello, la intención de Prometeo, a largo plazo e históricamente universal, con respecto a algo existente independientemente de Zeus —«esto es, un género humano perteneciente a otra ordenación del mundo»— convergería, en definitiva, con lo que el propio Zeus había querido cuando tuvo el propósito «de reemplazar al género humano entonces existente por uno nuevo». El Dios salvador lleva a término *la* humanidad que el Dios de la naturaleza tenía prevista al rechazar la fáctica.

Partiendo del fin de su historia y del fin de *la* historia, Prometeo se convierte aún en una de las hipóstasis de Zeus, en algo implicado en su voluntad cósmica. «No obstante, había algo en Zeus por lo que éste no podía, sencillamente, no querer lo que Prometeo había hecho.» No sólo ya en el sentido de una providencia estoica, sino en el sentido de una idealista historia universal del espíritu, Prometeo es el secreto hijo de Zeus, cosa que él mismo aún desconoce. El descubrimiento de su filiación sería el cumplimiento del sentido histórico a favor del hombre, la integración de este género demiúrgico en un universo reconciliado. El politeísmo no sólo es borrado o, al menos, corregido por el monoteísmo trinitario, sino que es descifrado por él. Hasta el «tremendo apotegma» nos ofrece el diagrama de ello: caracteriza al mito como un episodio de la historia y a la posibilidad de ésta como *el* mito que, en su superación trinitaria, no hace sino descubrir su lógica oculta.

En la configuración del *Prometeo* por parte del joven Goethe no hay ningún lugar para la sospecha de que el demiurgo rebelde y por-

44. Schelling, *Philosophie der Mythologie* (1856), reimpresso en Darmstadt, 1957, I, pág. 481.

tador del gozo artístico para la humanidad pudiera, pese a todo, haber sido el ejecutor de los deseos ocultos del Padre Zeus. La inmortalidad del titán constituye el férreo respaldo de su rebeldía, que es lo que ya había pensado de la inmortalidad el niño Johann Wolfgang ante el terremoto de Lisboa. Goethe no tenía relación alguna con la teodicea, como lo demuestra ya su infantil variación de la predicación sobre Lisboa; en vez de lo que ésta decía, su pensamiento fundamental sería asegurar que, de importarle algo el hombre, Dios hubiera tenido que organizar el mundo de otra manera. De ahí que en ese «dios contra dios» no haya ningún secreto entendimiento del hijo con el padre.

El hecho de que el «tremendo apotegma» no sólo vaya a tener, según barrunta Riemer, un «uso ilimitado», sino también lecturas que coinciden exactamente con los distintos momentos de confrontación y de encuentro de Goethe consigo mismo, nos depara una decepción: su gesto metafísico no nos promete deducir un sentido unívoco que pueda ser descifrado según una fuente lejana o una exposición única. No obstante, el hecho de que sólo así se pueda Goethe medir con las fuerzas que conforman su misma vida nos reconcilia con su ambigüedad. También nos acerca a las estribaciones de aquel peligro de limitación que se escondía tras su amor por la paradoja, así como a su desmoronamiento junto con la realidad. Después de la obra *El despertar de Epiménides* —en julio de 1814, estando Zelter de visita y esperándose la llegada del zar—, Charlotte von Schiller lo ve en un estado «como si no se encontrara en el mundo como en su elemento», como si despertara, al igual que el sacerdote del templo en la obra, de un piadoso sueño ajeno a la historia. Lo que deja oír de sus pensamientos es equiparable a una ambigüedad que trasciende hacia una región sin fronteras, una ambigüedad ante la cual él tenía que mantener sus paradojas: «Hablabas, así, con frases contundentes, que encerraban aún, en sí mismas, una contradicción, de manera que todo podía interpretarse como se quisiera».⁴⁵ ¿No hubiera podido estar también, entre ellas, el «tremendo apotegma»?

45. Charlotte von Schiller a la princesa heredera Karoline von Mecklenburg, Weimar, 2 de julio de 1814, en *Charlotte von Schiller und ihre Freunde*, Stuttgart, 1860-1862, vol. I, pág. 691.

QUINTA PARTE

EL TITÁN EN SU SIGLO

CAPÍTULO I

PASEO POR LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

[...] lo indestructible se muestra tanto más resistente cuanto más fuertes sean los golpes que recibe.

KARL AUGUST VARNHAGEN VON ENSE

El siglo XIX no se dejó avisar por esa identificación de Goethe con Prometeo. Como ninguna otra época anterior, se entendió a sí misma en el titán y al lado del titán, y no sólo en lo que respecta a su alegorización estética. Sólo cuando Nietzsche vuelve a descubrir en Prometeo la figura central de la tragedia antigua y encuentra en esa figura el tipo por antonomasia de lo antisocrático se hace evidente que el siglo había apostado por este triunfante vencedor de la causa de la humanidad, este dios inventor enfrentado al juego del destino de los dioses, por el patriarca del encuentro histórico consigo mismo. No es casual que casi en el filo entre los dos siglos aparezca la obra póstuma de Burckhardt, *Historia de la cultura griega*, con su afirmación, que todavía va más allá de Nietzsche, de que en el encadenado a la roca del Cáucaso quedaba reflejado el hallazgo, por parte de los griegos, del pesimismo de ser. Si bien el siglo se había autotransferido el grandioso gesto de titán fundador del fuego no había podido ni querido reflexionar sobre la envidia que los dioses sentían por toda felicidad terrena, cosa de la que, según Burckhardt, estaba empapado todo el mito. El pensamiento mítico de que la perfección terrena sólo podría significar «un inmiscuirse en el privilegio de felicidad y perfección de los dioses» no lo había asociado el siglo con la sospecha, o incluso el miedo, de que el hombre, en su empeño por conseguir su bienestar en el mundo, habría de contar con la resistencia, los límites y la oposición de fuerzas descomunales. La descripción que Burckhardt hace de la cultura griega coincide con el escatológico cambio de humor del *fin de siècle*. Justamente por estar asociada de una for-

ma tan fuerte la autoconciencia de la época a lo prometeico toda nueva visión, como la de Nietzsche y, luego, la de Burckhardt, tuvo que hacerse con la significación que aquello ya había adquirido, cobrando, así, su mayor énfasis.

Lo involuntario de la asociación es —en el decenio de su descubrimiento psicoanalítico— el síntoma propio de la época respecto a la afinidad del siglo con la figura del titán. Franziska Reventlow, la que, más tarde, será la bohemia de los cósmicos de Schwabing, cuenta, en una de sus cartas juveniles a Emanuel Fehling, lo que pasó en el seminario para profesoras de Secundaria al que ella asistía: «Hoy leímos en *Childe Harold* que a alguien cuyo pecho ha sido devorado por los buitres que nunca descansan (el remordimiento) le haría bien quedarse un tiempo junto al Rin. El doctor Ernst me preguntó a quién se refería el poeta con estas palabras; yo estaba pensando en otra cosa y grité, jubilosa: ¡a Prometeo! Toda la clase, y hasta el propio Ernst, rompió en una carcajada homérica y yo me sentí profundamente avergonzada (?)».¹ En la narración versificada de Byron se encuentra, en el canto III, la relación entre el remodelamiento, los buitres y el Rin. La estancia 59 canta la despedida del Rin, que el caminante deja a regañadientes y cuyos encantos describe mediante el contraste de que incluso el atormentado por un autocastigo extremo podría hallar aquí tranquilidad y alivio. Se describe, ciertamente, la despedida, de hecho, del peregrino, pero ponderando, imaginariamente, lo que el paisaje podría significar para alguien, no nombrado, que estuviera inmerso en la más intensa autopunición. La respuesta de la joven condesa no fue, en absoluto, tonta; el poeta alude a Prometeo, sin comparar a su peregrino con él.

Este poema épico, cuyo canto III había surgido en Suiza el año 1816, hizo de Byron no solamente el héroe romántico de moda en las salones literarios londinenses, sino que fue, para el siglo, la representación por antonomasia del Romanticismo en la forma más eficaz, como lectura escolar. La alusión es expresamente confirmada, y aludiendo al nombre, en la estancia 163 del Canto IV: Prometeo ha sustraído el rayo, pero el artista que elevó al hombre representando al dios con su figura, el artista del Apolo de Belvedere, ha saldado la culpa, ha justificado la acción del donante del fuego. La teodicea del titán no se basaría en sus padecimientos, sino en el hecho de que el dios pudiera ser representado en forma humana. La mano que hizo

1. Franziska, condesa de Reventlow, *Briefe* (Lübeck, 30 de enero de 1891), Fráncfort, 2ª ed., 1977, pág. 217.

esta obra de arte estaba animada por el fuego del rayo. Dado que esta argumentación es central para el poema, puede excluirse que el romántico paisaje del Rin le pareciera al poeta describible en sus efectos de otro modo que por su capacidad de aliviar incluso a un Prometeo sufriente. Pero ni esta figura sufriente tiene otro interés que el metafórico. Ya no es el gesto rebelde del artista creador de universos —como en la época del Sturm und Drang— lo que hace olvidar al Cáucaso, sino el aura de su obra. En ella se desvanece lo trágico, para poder ser descubierto de nuevo al declinar el Romanticismo.

No es la cantidad de pruebas lo que hace tan impresionante la afinidad del siglo con la figura de Prometeo, sino el incremento de intensidad en la labor realizada con este mitologema, cosa que puede colegirse por el grado de sus deformaciones, revisiones o cambios de género, así como por el potente impulso que experimenta hacia su estado definitivo, donde ya no pueda ser rebajado. Incluso se daba, como prueba de la energía que encerraba esa referencia a Prometeo, algo parecido a una obsesión por ocupar el lugar vacío: quien no se llamaba a sí mismo Prometeo dejaba a otro que lo hiciese. La revista a la que Goethe había prometido en 1807 *La vuelta de Pandora* inauguró una impresionante exposición, entre cuya piezas más brillantes hubo incluso un *Australopithecus Prometeo*, al que la posesión del fuego, afirmada por su descubridor Dart en 1948, tuvo, irónicamente, que serle retirada de nuevo, ya que los rastros de color negro de la cueva de Macapansgat, donde estaba el yacimiento, podían explicarse de otro modo.

Con la desaparición paulatina del valor de los procedimientos alegórico y emblemático, como también de la prehistorización etiológica, el lugar de lo prometeico había quedado vacante y con una función más indeterminada, susceptible de ser ocupado de las formas más variadas. La clave de esa ambigüedad esencial acaso haya sido el descubrimiento hecho por Diderot ya en 1774, en su refutación de la antropología de Helvecio.² Consistía en constatar simplemente que ha habido muchos hombres del tipo de Ixión o Prometeo, así como muchos buitres devoradores de carne, lo cual quiere decir, en su contexto, que la situación que hace necesario a un Prometeo se repite continuamente, siendo algo constitutivo de la historia de la humanidad —conjunto de trabajos que no podría mantenerse en marcha con

2. Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'homme*, edición a cargo de Assezat, vol. II, pag. 275-456 (trad. al. en *Philosophische Schriften*, vol. II, págs. 7-193; trad. cast.: *Escritos filosóficos*, 3ª ed., Madrid, Editora Nacional, 1983).

los dones recibidos de una sola vez—. Y esto competería a todos aquellos que se dejaran someter al suplicio, comparable a la rueda de Ixión, de la atención intelectual, devorados incesantemente por el buitre de las consabidas carencias. Esta pluralización de Prometeos se hace en el ámbito de la filosofía de la historia: el progreso no cambia la situación del individuo que esté dispuesto a impulsarlo activamente, pues su buitre es el castigo que le impone la idea y el esfuerzo por dar el paso siguiente. En cambio, Diderot cree encontrar en Helvecio la suposición de que la idea fructífera se parece, en lo casual, a la teja que se desprende del techo y topa con una cabeza. Sería un resto de lo que se llamaba inspiración, si bien aparece ahora con nombres más sencillos, mientras que Diderot ve la omnipresencia de Prometeo y de su buitre en la historia humana como una exclusión de sus casualidades. El hecho de que la historia sea un castigo para el hombre no justifica, a sus ojos, la crítica rousseauiana, de que éste hubiera podido y debido evitarla.

Rousseau había defendido mal el estado primitivo de existencia salvaje frente al estado social. Se le había escapado que es la angustia lo que impulsa, como el buitre de Prometeo, a la labor cultural. Si Rousseau se hubiera podido imaginar una especie de sociedad medio salvaje medio civilizada le habría sido más difícil confrontarse con ella. Los hombres se han agrupado para luchar, juntos, contra la naturaleza, su continua enemiga. Y no se darán por satisfechos con vencerla, sino que querían aun celebrar su triunfo sobre ella. Encontraron la cabaña más cómoda que la cueva y, cuando tuvieron la cabaña, aspiraron al castillo. Diderot cree que hay unos límites para la civilización que corresponden a la felicidad del hombre y que no están, en absoluto, tan alejados como uno se imagina del estado natural del salvaje.

La única cuestión sería cómo poder volver a esos límites, una vez que se han traspasado, y cómo poder detenerse en ellos, tan pronto se los ha alcanzado. No se puede por menos de considerar como una parte de la respuesta a esta pregunta el gran registro alfabético del saber en la *Enciclopedia*. Sin embargo, ésta apenas si nos permite la utopía de la hipótesis siguiente: si fuera posible empezar, en algún sitio de la tierra, desde la situación originaria acaso ésta consistiría en «encontrar una frontera, un punto medio, que retardara los progresos del hijo de Prometeo, le protegiera del buitre y determinara el grado idóneo del hombre civilizado, a medio camino entre la infancia del salvaje y nuestra debilidad senil». La humanidad tendría que ser protegida no de Prometeo y de sus hijos, sino de los buitres que la

espolean. Éste es un refinado desplazamiento del acento, en la configuración de lo prometeico, a la figura del buitre, de la que el siglo siguiente no iba a tomar nota, por muy de cerca que siguiera la pluralización que Diderot hizo de la figura prometeica.

Si se piensa que el fundador de la *Enciclopedia* escribió esto casi al mismo tiempo que el artículo sobre Prometeo en el volumen XIII de la obra, de 1765, se hace visible la presión de la concepción histórico-filosófica sobre el abandono de los rasgos estéticos de esa figura mítica. No es casual que, un siglo más tarde, el historiador de Francia hubiera visto en el propio Diderot al verdadero Prometeo, el cual, más que obras, había hecho hombres, insuflando su aliento vivificador sobre Francia y sobre Alemania —en ésta, a través de Goethe, de una forma más eficaz que en aquélla—. ³ Claro que, cuando Goethe desplazó al Prometeo de su primera oda del taller de artista al aire libre hasta las cuevas de los herreros en *La vuelta de Pandora*, no podía haber conocido aún al titán del trabajo histórico de Diderot, pues el texto de la refutación de Helvecio no fue accesible, durante la mayor parte del siglo, ni para él ni para los otros contemporáneos. Apareció por primera vez en 1875, en la edición de Diderot preparada por As-sézat.

Y en este momento histórico Nietzsche había encontrado ya una nueva función estética para Prometeo, de un tipo contrario a la desviación socrática respecto a la verdad de la conciencia trágica y, con ello, contrario también al espíritu del siglo que declinaba. Lo que en Diderot venía adherido, sin ninguna duda, a la figura doliente del autor histórico, ese trasfondo de pensamiento mítico que sigue vigente —de que para cada ganancia y cada logro hay que pagar un precio—, resulta, ahora, inconciliable con la recuperación de la autenticidad trágica y la incomparable inmanencia de la figura mítica. Diderot había hecho referencia, ciertamente, a la fuerza propulsora que opera detrás de la historia, a cuya operatividad no hizo justicia Rousseau: la angustia expulsa al hombre del presunto paraíso de su primer estado natural. Pero hubiera podido agregar: también lo expulsa de ese antiparaíso de su trágica autocomprensión, con su des-gana por la historia.

3. Jules Michelet, *Histoire de France*, vol. XVII, París, 1866, págs. 437 y sigs. (trad. cast.: *Historia de Francia*, en *Obra completa*, 6 tomos, Madrid, Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1982): «C'est le vrai Prométhée. Il fit plus que des œuvres. Il fut surtout des hommes. Il souffla sur la France, souffla sur l'Allemagne. Celle-ci l'adopta plus que la France encore, par la voix solennelle de Goethe».

La transformación del Prometeo doliente en el Prometeo triunfante, del titán en el olímpico, se realiza, por así decirlo, subrepticamente. Si bien Max Klinger había concebido su polícromo monumento a Beethoven dotando a éste de los rasgos de un Prometeo, al final, trascendiendo la concepción inicial, la figura se convirtió en un Zeus sobre una peana de roca, a cuyos pies se había posado su águila, que miraba, con sus ojos de ámbar, hacia el genio. Este monumento, al principio muy admirado, y enseguida tachado de ser un «conglomerado» de cosas —que no sólo trataba de la fuerza del genio, sino que constituía, él mismo, un «acto de fuerza»—, había sido el resultado de trabajos preparatorios que duraron diecisiete años. El modelado de yeso, realizado en París el año 1885 nos deja reconocer aún la equiparación del compositor con Prometeo, concepción que ya había canonizado, en 1880, el monumento vienés de Kaspar Clemens von Zumbusch. El primer modelo de Klinger lo adquirió, en 1937, la Beethovenhaus, de Bonn, y lo colocó en el pabellón del jardín construido para ello en el patio de ese lugar conmemorativo que da nombre a la Sociedad. Cuando los tiempos y los cambios de gusto así lo demandaron, ese modelo sólo se enseñaba si se pedía expresamente, ya que el interés de los visitantes hacía mucho que se había alejado —o incluso creía estar por encima— de algo así. Como los tiempos y los cambios de gusto siguieron adelante, el Museum der bildenden Künste, de Leipzig, pudo mostrar de nuevo en sus salas, en 1977, por primera vez después de la Segunda Guerra Mundial, el monumento. Los grandes museos de Europa se disputan el derecho de poder exhibir, en sus exposiciones temporales, esa obra, aún despreciada, de una estética esotérica y de un extenuado culto al genio.

La mirada a la crisis de ese cambio de siglo, que gustaba de pintarse con tonos apocalípticos, ha de partir, una y otra vez, de los esbozos que, en su origen, habían sido preparados para ese siglo. Yo he incluido aún entre ellos, por el ritmo paulatino de su difusión, a la *Enciclopedia* francesa, con su «realismo» peculiar, que llevó la obra más lejos de lo que los programas filosóficos de sus autores hubieran podido prever. Para percatarnos de ello tenemos que estudiar, más que el texto de los artículos, los volúmenes ilustrados, que documentan una nueva intensidad y amplitud de la atención, presentando a la vista una claridad y precisión que el perfeccionado mundo de ilustraciones de los Léxicos modernos hace desvanecerse de nuevo. Esa parada de logros culturales de las secciones de imágenes de la *Enciclopedia* —que, con su entretejido, forzado por lo alfabético, del instrumental propio de la autoconservación y de los requisitos de la autorrepre-

sentación, hace olvidar el problema rousseauiano de los efectos incendiarios del fuego del cielo— legitima lo que es mediante aquello en lo que aún puede convertirse. Al mismo tiempo, hace que aparezca como indiferente lo que podría hacer cuestionable, en su origen, ese contingente de cosas inalienables. El recuerdo de que el fuego robado del cielo pudiera no ser cosa limpia pertenece ya a ese auto-transcenderse a sí misma de la Ilustración, donde Rousseau queda asociado con Kant. Rousseau no ha dejado ninguna teoría de por qué la humanidad, cuando fue iluminada por una moderada luz de la razón, no tuvo ya bastante con su mera autoconservación; pero Kant iba a mostrar que en el principio de la autoconservación se esconde ya el de su autoextralimitación y en la razón la posibilidad de un uso «puro» de la misma. Hay algo así como un rousseauismo de la razón, y la crítica de Kant no sólo es el punto culminante de la Ilustración, sino también su autolimitación frente a su desbordamiento y exuberancia, frente a su reivindicación de totalidad, alimentada por su conciencia de triunfo.

En una de sus últimas publicaciones en la *Berlinische Monatsschrift*, en 1796, Kant todavía previene no tanto del «reciente tono engolado y solemne de la filosofía», como se dice en el título del artículo, cuanto, más bien, de lo latrocinante de la razón, tan pronto como quiere dejar ver, a su luz —o se imagina poder ver ella misma—, más de lo que es imprescindible para sus necesidades vitales. Parece que se ha hecho necesario que la crítica de la razón desempeñe el papel de una «policía que actúa en el reino de las ciencias», la cual no debe tolerar, bajo capa de una filosofía basada en la intuición inmediata —y, con ello, en la pura arrogancia— que se postergue lo que ha sido hecho posible mediante el trabajo. Es admisible, concede Kant, todo lo necesario para enriquecer con sentimientos vigorizantes el lacónico formalismo de una filosofía de la ley, pero esto sólo *después*, cuando haya sido oída, con anterioridad, la «férrea voz» del deber. Aquí sale a relucir de nuevo Jacobi. Habría que rechazar lo propuesto por éste, una filosofía que fundamenta la moralidad en el sentimiento, por muchos deseos que se tenga de vivificar, a toda costa, lo ya razonado y fundado. Si la filosofía se dedicara a más cosas que a traer la ley a un estado de claridad conceptual y buscara, en una «visión exaltada», un tipo de representación estética basada en la personificación y la mitificación, a fin «de hacer de la razón y sus imperativos morales una velada Isis» y «del presentimiento de una ley», lógicamente explicable, la ambigua «voz de un oráculo», esto significaría «la muerte de toda filosofía». La metáfora del oráculo permite a Kant recurrir al Tra-

tado de Fontenelle, iniciador de la Ilustración, sobre el enmudecimiento de los oráculos.

Kant endosa a los nuevos platónicos, Schlosser, Jacobi y Stolberg, la reivindicación de haber encendido su luz de la Ilustración en el mismo Platón, que no sabría decir él solo en qué consiste su luz y «que quedaba, así, ilustrado». Al convertirse, de ese modo, en secreto el origen de la nueva luz de la razón, Platón permitiría hacer a sus partidarios la incontrovertible afirmación de que se trataba de una luz de un origen más alto. Y en ese preciso momento el pensamiento salta de Platón a Prometeo. «¡Pero tanto mejor!», pone Kant en boca de sus neoplatónicos: «Pues así se entiende que él, como otro Prometeo, haya sustraído la chispa directamente del cielo».⁴ ¿Meramente sustraído o robado con violencia? Si el donante del fuego, aquel «excelso Platón», no puede determinar el efecto aclaratorio de su luz se suscita la sospecha de que su origen no sea ese secreto superior, sino la injusticia de una «acción directa» que sólo compete a los dioses.

Es palmario que este texto, de uno de los últimos años del siglo de la Ilustración, es un texto de resignación. Que una década después de la *Crítica de la razón pura* fuera posible aún, o posible de nuevo, una filosofía del sentimiento tuvo que ser algo que escapaba a la comprensión de alguien como Kant, que creía haber hecho definitivo el triunfo de la Ilustración mediante la determinación de sus límites. Y he aquí que al final de la experiencia kantiana con los efectos de la razón se alza de nuevo, como una problemática figura salvadora, la figura de Prometeo.

El nombre con que Kant documenta, de este modo, esa última decepción hace que nos remontemos más de medio siglo atrás, a su primera confrontación con las grandiosas expectativas asociadas a la razón de índole científica en el enfrentamiento del hombre con la naturaleza y que habían sufrido una crisis con el terremoto de Lisboa. Kant tomó posición por tres veces, en el *Königsberger Wochenzeitung*, respecto a aquel suceso natural que había perturbado la *teodicea* de Goethe, niño entonces de seis años. De repente, en la «fragilidad de nuestro suelo», como lo llama Kant, se evidenciaba la extrema inseguridad de esa constante de naturalidad del mundo de nuestra vida, del fondo sustentador de nuestros pies. Como era de esperar, la gran inquietud que se generalizó puso en el orden del día el tema de los salvadores; surgiendo, entre otros, un tal Hollmann, profesor y miem-

4. *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* [Del reciente tono engolado y solemne de la filosofía], Akademie-Ausgabe, vol. VIII, pág. 406.

bro de la Academia de Gottinga, el cual propuso, mediante perforaciones en la corteza terrestre, proporcionar a las fuerzas del subsuelo una válvula por donde salir.

En esta cuestión, Kant confía en un «cierto gusto correcto de la ciencia de la naturaleza», guiado, para él, por la creencia en la «impotencia de los hombres» ante esas fuerzas elementales. Kant no se fía totalmente ni siquiera del recién inventado pararrayos, que había sido instalado enseguida, como símbolo del triunfo de la Ilustración, en lo alto de la Jacobikirche, de Hamburgo, por Reimarus hijo. Las propuestas de despotenciar al terremoto como se había hecho con el rayo aparecen, para él, bajo la advocación del titán con el que Benjamin Franklin había sido comparado —como el primero de los grandes inventores y superadores del temor causado por poderes ignotos—, aunque él mismo apenas barruntaba la futura utilidad del amansamiento de esa fuerza de la naturaleza: «Tales aspiraciones —desde el Prometeo de los tiempos modernos, Mr. Franklin, que quiso desarmar al trueno, hasta este que quiere apagar el fuego del taller de Vulcano— constituyen sendas pruebas del atrevimiento del ser humano, asociado a una capacidad que no está a la altura de ello y que lo llevan finalmente al recuerdo humillante por donde él debería haber empezado, a saber, que no es más que un hombre».⁵ La razón no se da por satisfecha con su condición humana. Se revuelve en su limitación, si bien todavía no como en la *Crítica de la razón* de los años ochenta —en tanto que quiere ser una razón «pura» y no puede, sin sentimiento de pérdida, querer otra cosa—, sino como una instancia de poder frente a la naturaleza, como dadora de alguna seguridad en la marcha de la vida, según el cartesiano «marcher avec assurance en cette vie». Antes de oponerse a la arrogancia de pureza de la razón Kant había hecho sus objeciones al programa de la época, que reivindicaba ser una reencarnación del titán.

No pueden implantarse cesuras o recomienzos históricos sin que la carencia de valor afirmada en aquello que había precedido a la ruptura a la que se aspira no se convierta en una carga a llevar por el propio sujeto del nuevo comienzo. Si la razón se autoadjudica, la necesidad de un nuevo comienzo se tendrá que preguntarse quién, si no fue ella misma, pudo ser responsable de aquella situación precedente tan insoportable. Donde se afirme que el sujeto y la razón son idénticos el anhelo de justicia habrá de abarcar a la totalidad de la historia.

5. *Fortgesetzte Betrachtung der seit einiger Zeit wahrgenommenen Erderschütterungen* (1756), en la Akademie-Ausgabe, vol. I, pág. 472.

Tan pronto como se evite la imparcialidad del punto cero, irá tomando cuerpo la pregunta sobre qué es lo que ha hecho anteriormente la humanidad y en qué medida se ha dejado privar de las ventajas de su equipamiento racional como para estar tan necesitada ahora de emancipación. El Romanticismo y el historicismo no constituyen, en este aspecto, una mera reacción ante una sensación de malestar, sino respuestas a la represión de la contingencia por parte de la Edad Moderna, exacerbada por el llamado Siglo de la Razón, que ya tenía, de todos modos, bastante que hacer con oscurecer la Edad Media y ganar la *querelle* con la Antigüedad. La Revolución francesa, en cuanto había prefigurado, al fin y al cabo, la reivindicación de la época de una forma únicamente fenotípica, hizo salir de entre los bastidores el complemento que faltaba: tanto a su romántico Napoleón como al Romanticismo que se alzó contra él.

Entre las cuestiones planteadas por el Romanticismo sobre la unidad del sujeto histórico que aún no ha adquirido la consistencia del «espíritu del mundo» está la de si los más antiguos materiales poéticos no sólo podrían ser conservados, sino incluso, con un cambio de circunstancias, renovados, lo cual se hace inevitable hasta para seguir experimentando el carácter constante y correoso de los antiguos mitologemas. El programa del Romanticismo, expuesto en el *Diálogo sobre la poesía*, de Friedrich Schlegel, se hace la pregunta sobre la posibilidad de resurgimiento de algo parecido a la antigua tragedia. Hacia finales de su primera versión, de 1800, el tono de la respuesta es que sólo podría ser posible volver a componer poemas trágicos —«en donde todo sería antiguo y que, sin embargo, estarían seguros de captar, con su significado, el sentido de la época»— cuando los misterios y la mitología hubieran sido «remozados por el espíritu de la Física».⁶

Remozar la mitología con el espíritu de la Física no significa someter la poesía al espíritu científico moderno, sino, más bien, la es-

6. «Gespräch über die Poesie», en *Athenäum* (1800), en la edición crítica de las Obras a cargo de E. Behler, vol. II, págs. 350 y sig. El programa del Romanticismo había sido precedido, en marzo de 1799, por el rechazo de Schleiermacher: «Tu Dios, en cambio, me pareció a mí algo flaco». Aquel abstracto panteísmo de lo infinito de los discursos *Über die Religion* (trad. cast.: *Sobre la religión*, Madrid, Tecnos, 1990) no podría devolver al cosmos su «plenitud». El contrapeso habría que buscarlo en una «Física poética», tal como él la había proyectado en sus anotaciones *Zur Physik*, comenzadas en Dresden en 1798. «Ya ha escrito algunos cuadernos sobre los temas físicos, de modo que puede que pronto tenga hecha una Física», escribe a Schleiermacher; su procedimiento simbólico, que busca expresarse en «arabescos», debería suministrar «indicaciones para una plenitud infinita» (*Briefe*, edición a cargo de L. Jonas y W. Dilt-hey, vol. III, pág. 88 y pág. 104).

peranza de una Física de nuevo cuño, que pueda hacer posible el establecimiento, entre ellas, de una serie de influjos recíprocos, cosa anunciada ya en la especulación de Novalis. Entre los materiales míticos susceptibles de ser remozados de esta manera la Camilla del Diálogo schlegeliano se inclinaría por el mito de Niobe y Antonio por el de Apolo y Marsias, que a él le parece «que casa a la perfección con la época», e incluso «con cualquier literatura de cualquier época», mientras que Marcus decide, lapidariamente: «Yo preferiría aún más a un Prometeo». No se dan razones; pero está claro que el denominador común de los materiales elegidos es que todos ellos darían expresión, cada uno a su manera, al destino del artista y del arte, que sería lo único que todavía puede revestir un formato trágico.

En la reelaboración a que somete Schlegel a este Diálogo para la edición de sus Obras en 1823 ya no se habla de remozar el mito gracias al espíritu de la Física. Y de Prometeo se dice ahora: «Este titán pensante constituye, verdaderamente, por la manera como se enfrenta a los dioses al crear a sus hombres, un modelo para el artista y el poeta moderno, en lucha contra un destino adverso o un entorno hostil».⁷ El Ludoviko del Diálogo consigue traducir todo esto en una alegoría escénica, donde se muestra a ese modelo en la situación de hecho en que ahora se encuentra: «Usted no necesita sino hacer encadenar y aherrojar al nuevo Prometeo, en vez de a las rocas caucásicas, a alguno de nuestros escenarios; ahí se le pasará enseguida su soberbia titánica». Esto recuerda las palabras despectivas de Karl Moor acerca del destino que la época depara a lo titánico: «La llamada de luz de Prometeo se ha consumido, por eso se usa ahora una llama de polvos de licopodio, un fuego de teatro que no es capaz de encender ni una pipa».

Para la asimilación romántica del mitologema es decisivo que en él se logre recobrar algo de la identidad del sujeto histórico, reencontrando un lenguaje adecuado a toda la humanidad, que se haya hablado y entendido durante épocas y épocas. El remozamiento del mito a través de la Física que aparecía en la primera versión es reemplazado ahora por el condicionamiento de una filosofía de la vida: «Sólo será posible componer poemas trágicos —en donde todo sea antiguo y que, sin embargo, estén seguros de captar, con su significado, el sentido de la época— cuando el íntimo sentido natural de las viejas sagas de dioses y héroes, que han hecho llegar hasta nosotros la voz gi-

7. *Abschluss des Gesprächs über die Poesie*, 2ª versión, en la edición crítica, vol. II, págs. 352-362.

gantesca de los tiempos primitivos por la mágica corriente de la fantasía, nos sea descubierto, renovado y remozado por el espíritu de una filosofía que esté ella misma viva y que tenga una clara comprensión de la vida». La filosofía se ha convertido en el instrumento heurístico de aquella identificación histórica que se buscaba; ella será la encargada de captar las posibilidades que sigan llegando, prefijadas, por la corriente de la historia, a cada época.

No es nada fácil la renovación del mito en el seno del idealismo, pues el propio idealismo es un mito. Que se tenga que contar una historia sobre el espíritu —sólo vagamente barruntada en la historia fáctica del espíritu— forma parte también del intento de superar aquella represión de la contingencia que tenía lugar en la autoconciencia moderna. Los ismos filosóficos hacen su aparición, en ello, como actores de una historia que abarca a todo el mundo: «El idealismo, en todas sus formas, tiene, de un modo u otro, que salir de sí mismo, para poder retornar luego a sí mismo y seguir siendo lo que es. Por consiguiente, de su seno ha de surgir, y surgirá, un nuevo realismo, igualmente sin límites; por tanto, el idealismo es un ejemplo para la nueva mitología no únicamente por su forma de nacer, sino que incluso se convertirá todo él, indirectamente, en una especie de fuente de la misma».⁸ Ese modelo de historia es independiente de que Friedrich Schlegel quiera emplear el término «idealismo» en un sentido epistemológicamente poco específico, como una caracterización del espíritu de la época y sin prestar atención al «error científico con que aparece mezclado». En cuanto tal, es, ante todo, una especie de autoprotección contra el reproche de spinozismo.

En conexión con este pasaje del escrito programático tachado en la segunda versión se habla de Prometeo como de un idealista sin *hýbris*: «En el momento actual no veo posible que el idealista, como un nuevo Prometeo, quiera poner la fuerza de lo divino sólo en su propio yo, ya que esa soberbia y ese error titánicos no se propagarán mucho entre tantos imbéciles mortales, teniendo que suscitar, por sí mismos, su contrario». Esto se presenta como el formulario para una historia fáctica, como la que casi se había desarrollado ya entre el primer *Prometeo* de Goethe y su posterior *La vuelta de Pandora* —por las fechas del programa romántico, entre 1773 y 1806— y que pronto aparecerá en forma de simetría entre Prometeo y Epimeteo.

No es la rebeldía de Prometeo contra el Olimpo lo que fracasa, sino su autoensayo idealista. Lo que se vuelve a llamar «realismo» sur-

8. *Rede über die Mythologie*, *ibid.*, vol. II, pág. 315 y sigs.

ge por las decepciones de sus programas precursores, del mismo modo que el nihilismo exhibido por Nietzsche sólo será la forma extrema de decepción de un no sobrepujable anhelo de solidez. La autointerpretación estética del idealismo puede ser vista como un rodeo que se anticipa a las decepciones en tanto en cuanto el salto estético constituye la forma más pura de irrefutabilidad. La estetización del mundo hace, paradójicamente, superflua su realidad, pues siempre sería más bello habérsela únicamente imaginado. Si la propia percepción adopta los rasgos de una acción estética, lo genuinamente improbable se pierde en la uniformidad de todo. En las *Vorlesungen über Transzendentalphilosophie*, desarrolladas en Jena en 1800-1801, esta consecuencia sólo es interceptada representándose al mundo como algo «sin terminar». Queda un espacio para lo artificioso, que se equipara a la naturaleza: «El hombre, por así decirlo, poetiza el mundo, sólo que no lo sabe enseguida».⁹ Y ya que no le queda otro remedio que poetizarlo cesa de tener en sí algo de Prometeo. Con la ligereza y la inmunidad de ese gesto creador ya no tienen función alguna ni la rebeldía ni el padecimiento. Es consecuente que la historia retrotraída a su identidad sin fisuras bajo el favor de los dioses haga aparecer como un sinsentido aquellos míticos actos fundacionales de rebelión y astucia.

De resultas, el mitologema vuelve al estado primitivo, a lo que podía suponerse que era su etiología original. En las lecciones vienesas sobre *Philosophie der Geschichte*, de 1828, Friedrich Schlegel sólo ve en la saga de Prometeo el mito sobre el origen de los griegos, en el que éstos barruntan su procedencia de una estirpe de pueblos caucásicos que había arrinconado y sometido, pero sin aniquilarlos totalmente, a los pelasgos, los antiguos habitantes de Grecia. El titán del Cáucaso sería un protagonista étnico. Su mito ya no cabe en la tipología de la Ilustración, para cuyo concepto de razón hubiera sido indiferente una historia de origen e invasión de este tipo. Ahora, el concepto de «origen» significa que la razón quiere recobrar el trasfondo de su historia, las fuentes de una corriente unitaria que circula a través del tiempo. La filosofía de la historia sería una interpretación del recuerdo, cuyo más lejano alumbramiento hace destacar la figura de Prometeo, el ancestro caucásico. Éste no es únicamente ancestro de la estirpe, sino, ante todo, destinatario y portador de una revelación primitiva, justamente lo contrario de lo que sería un robo del fuego. Esa dote arcaica de la humanidad se había man-

9. *Transzendentalphilosophie*, *ibid.*, vol. XII, pág. 43 y pág. 105.

tenido en una tradición continuamente amenazada por la incompreensión y en distintas formas crípticas hasta tal punto que su regeneración romántica recaería en algo que es ya más presentimiento que interpretación.

En la primera de las lecciones de Viena, la unidad del género humano, presupuesto de esa críptica tradición, se convierte en la condición de la posibilidad de la filosofía de la historia. Para que todos los seres humanos puedan abrigar esa «escondida luz de un origen eterno» no es admisible un mito de seres autóctonos, surgidos por doquier del fértil barro de la tierra. Prometeo representa la contrafigura. Es al ancestro dotado de sabiduría de todos los hombres en general, si bien, especialmente, de los griegos. «Esta creencia humana, totalmente universal, en ese rayo celeste de luz prometeica, o como se lo quiera llamar, encerrado en nuestro pecho es, propiamente, lo único que podemos presuponer aquí y de donde se ha de partir en todos los sitios.»¹⁰ Ésta claro que se trata de un modelo de pensamiento transcendental: desde la perspectiva contraria «no es posible ninguna historia y ninguna ciencia sobre ella».

Todo viene a concentrarse, necesariamente, en la presentación del robo del fuego por parte de Prometeo como el gran malentendido del mito, fruto de una incompreensión de ese acto original, que es casi una gracia. Él no pudo haber robado aquello que le había sido confiado como una posesión imprescindible para la historia de la humanidad: «Así pues, el divino rayo prometeico encerrado en el pecho humano se basa —por describirlo con más exactitud y agudeza y expresarlo en un sentido más histórico— en el don de la palabra otorgada por Dios al hombre en sus orígenes y nacida con él y que se le había confiado y participado, pues en eso consiste y de ahí surge su más genuina esencia, su dignidad espiritual y hasta sus más altas determinaciones.»¹¹

No es casual que Schlegel califique reiteradamente de *legítima* visión del mundo la aportada por esa filosofía de la historia que se funda en el «principio de la semejanza divina». La identidad de la tradición no habría sido destruida por los distintos tipos de Ilustración; el pensamiento de que la razón tendría, antes, que encontrarse a sí misma —por no decir inventarse a sí misma— sólo había sido posible por la pérdida de identidad del sujeto histórico, cuando éste no supo ponerse a sí mismo, «mirándolo bien, ningún auténtico comienzo» y,

10. *Philosophie der Geschichte*, I, *ibid.*, vol. IX, pág. 15.

11. *Philosophie der Geschichte*, II, *ibid.*, vol. IX, pág. 31.

en consecuencia, tampoco «ningún auténtico fin». Habría abandonado sus contornos definidos. El Romanticismo proyecta la problemática de la legitimación de la fase posrevolucionaria a la historia universal. En vez de la pluralidad de distintas posiciones, en el seno de la historia, sobre su «sustancia», aparece un único y arcaico acto fundacional —un tesoro tradicional análogo al teológico *depositum fidei*—, para el que un Prometeo «agraciado», en vez de indultado, aporta el potencial de una significación que aún no tiene nombre. En la séptima lección este Prometeo sirve para diferenciar la semejanza substancial del hombre con Dios de lo que, en el mito, no aparece sino como una configuración claramente externa: «Pero la imagen divina en el hombre no consiste en algo así como un haz de luz que pasa y se pierde igual a un rayo, o en un único pensamiento similar a la chispa incendiaria de Prometeo [...]».¹²

El otro Schlegel, August Wilhelm, había publicado en el *Musenalmannach*, de Schiller, en 1798, antes del programa romántico de su hermano, una composición que significaba una renovación poemática de lo prometeico. Es, ciertamente, lo más ampuloso y aburrido que haya nacido de la consideración de ese mitologema; pero nos da, una vez más, la oportunidad de estudiar, de pasada, una variante de aquel arte de guardar silencio que dominaba Goethe. Lo espacioso del poema le permite hacer una serie de «observaciones» respecto al mito que han de considerarse un correctivo a la ocupación del mismo por el Sturm und Drang. Para August Wilhelm, lo que el mito presenta constituye ya la prehistoria de un consolidado idealismo de la libertad, y no la historia de una rebeldía que se autorregodea. «¡Oh tiempo dorado, para siempre ido! / ¡Qué dulce es anunciar tu lejana huella / con los dichos de cantores antiguos!». Esa obertura ha de citar, siga lo que siga después, al Prometeo romántico, pues el concepto del deber del filólogo ha devenido ya demasiado rígido como para poder cambiar gran cosa en la imagen hecha del titán. La época misma de los titanes brilla, en la lejanía, tan dorada como no puede hacerlo para ningún clasicismo; luego, la dominación del padre Crono se vio, abruptamente, truncada por la toma del poder por parte de Zeus. Es la infancia de la humanidad la que recuerda el diálogo del titán encadenado con su madre, la cual se llama, aquí, curiosamente, Temis [la diosa de la Justicia]. Con la caída de los titanes la cosa se pone seria para el hombre: «A ti, hombre, te alzo por encima de tu talla. / No volverá jamás la infancia dorada, / que pa-

saste en seno placentero. / ¡Aprende, pues, a obrar, a crear y a sufrir carencias!». ¹³

Lo que tiene que hacer Prometeo es la «adaptación» del hombre a la época postitánica. Se requiere un nuevo tipo de autoconservación; el concepto de lo prometeico consistiría en «formar», en un sentido metafórico, al hombre. Su actividad creadora está descrita con tan poca claridad como la del sujeto en los filosofemas idealistas, el cual, por su procedencia de la deducción trascendental de Kant, debe casar la aportación de las condiciones que son necesarias con las condiciones libres del proyecto estético. Pero ¿cómo va a haber libertad en aquello que se ha hecho desde siempre a espaldas del sujeto consciente de sí mismo y que no determina jamás su experiencia interior y su autoconciencia? «¡Oh hijo, del delirio de crear estás borracho!», dice la débil protesta de la madre Temis contra la comunidad idealista de este Prometeo de 1798. Con todo, el delirio creador no se limita a dar forma a sus criaturas; alcanza su clímax en la índole reflexiva de la creación, en la autocreación. En ésta se manifiesta lo que el propio Prometeo presenta como su «placer de hazañas»: su criatura, surgida «en noches de desvarío», es el ser que «sólo para crearse fue creado». Zeus habría elegido, para sí, el mundo, él, Prometeo, habría «escogido» al hombre; he ahí la forma del conflicto desencadenado, igualmente, entre la metafísica antigua y la moderna, una cosmocéntrica y otra antropocéntrica.

Para que esto pueda convertirse, del todo y sin tapujos, en una historia de la libertad del hombre, la preocupación principal del titán, que ve ya venir su castigo, consistiría en saber si el hombre sería afectado también por esa demostración de poder de Zeus. La sentencia de Temis, en respuesta a esta pregunta, se limita a apelar al hecho de que incluso el poder está sometido al destino, o sea, que Zeus no puede hacer nada que el destino le impida hacer: «Zeus te puede pagar amargamente tu labor de imaginero, / pero no puede frenar lo conseguido ya por ella / [...]». Aquí tenemos el meollo del poema. Al mismo tiempo, es también su punto flojo, porque la apelación al destino no es traducible al lenguaje de la autocreación idealista. Se podría decir que esta debilidad nos hace reconocer, igualmente, por qué un idealismo de este tipo no pudo satisfacer al siglo que entonces comenzaba. No hace comprensible el núcleo de una autoconciencia que ve, en lo irrefutable de sus propios logros, la garantía de su invulne-

13. August Wilhelm von Schlegel, *Sämtliche Werke*, edición a cargo de E. Böcking, vol. I, págs. 49-60.

rabilidad histórica. De modo que, en el poema de Schlegel, lo que hace que Prometeo esté dispuesto a sufrir su castigo es, únicamente, la confianza que tiene en la palabra de Temis, que asegura que el destino le ha puesto un límite al poder.

Cuando Schlegel quiso hacer llegar su poema a Schiller para que lo publicase en su *Musen Almanach*, lo envió a casa de Goethe, ya que Schiller era, aquellos días, su huésped. Podemos dar por supuesto que tanto Schlegel como Schiller conocían a la perfección las afinidades de Goethe con esta materia. Schiller había escrito a Körner, en abril de 1795, que Goethe estaba ocupado con la composición de una tragedia según el antiguo gusto griego y cuyo argumento sería la liberación de Prometeo; y el 18 de junio de 1797, un mes antes de su visita a Weimar, le pidió aún a Goethe: «No olvide usted enviarme el coro de su *Prometeo*». Por cierto que, fuera de estas notas, no sabemos por ningún otro conducto que existiera un plan de tragedia en los años noventa. Nos podemos figurar con qué tensión esperaba Schiller la reacción de Goethe ante un *Prometeo* de otra persona, pero también cómo Goethe era consciente de las expectativas que había generado en otros.

Su reacción, si no de otro tipo, fue como la de encontrarse ante algo que no le concernía en absoluto. Escribió a Schlegel haciendo gala de la mayor indiferencia, como si ese tema le hubiera sido siempre extraño: «Con el envío de su *Prometeo*, usted me ha dado la oportunidad de agasajar a mi huésped de una forma realmente grata [...]». Ambos habían leído el poema repetidamente y con gusto. Schlegel había conseguido «poner en el mito un sentido profundo y darle la más seria y noble expresión [...]». Los versos eran, por descontado, muy felices, con pasajes de una altura sorprendente, constituyendo, en conjunto, «uno de los primeros ornamentos del *Almanach*».¹⁴ Ninguna mención de sus propias experiencias con el tema de Prometeo, ningún aviso de su carácter explosivo, versificado aquí, es verdad, de una forma inocua, pero que en la interpretación del aspecto de la creatividad humana sobrepuja la propia concepción de Goethe. La frialdad dimanante de esa serie de convencionalismos apenas podrá achacarse al hecho de que alguien como Schlegel, que tenía que saberlo, rivalizara con él en torno a la misma materia poética. Más bien hemos de suponer que a él mismo, sin haber accedido aún a su nueva concepción del tema de Prometeo —tal como se revelará, una década

14. Goethe a A. W. Schlegel, Weimar, 19 de julio de 1797, en *Werke*, vol. XIX, pág. 285.

más tarde, en *La vuelta de Pandora*—, le dejaba ya frío esa soberbia creación de creadores y no se fiaba del tono demiúrgico. Con todo, el haber intentado hacer algo así contribuye a dar al poema de Schlegel, ya no muy estimulante, su lugar histórico.

Hasta mediados de siglo no se ha consumado la inserción de Prometeo como figura de la filosofía de la historia. Esto ocurre en las lecciones berlinesas de Schelling en torno a la *Philosophie der Mythologie*, en 1842 y 1845.

El punto de partida es la doctrina de Aristóteles sobre el «entendimiento agente», que tanta irritación había causado a la tradición cristiana. Que éste tuviera en sí el atributo de la divinidad quería decir, para Aristóteles, tanto, y tan poco, como para los griegos en general, pero atrajo la atención de Schelling. Aristóteles nos quedó debiendo una explicación de lo que significa que el *noûs poiêtikós* actúe, procediendo de fuera, sobre la facultad cognoscitiva y de dónde viene esa acción. Esta falta de claridad había movido luego a sus intérpretes árabes a dar preferencia a la *unidad del intellectus agens*, en vez de poner su atención en la divinidad del mismo. A Schelling no le podía interesar gran cosa que en ello no hubiera ningún albedrío, al no significar la unidad del entendimiento agente otra cosa que la condición para su función fundadora de la validez universal en sujetos que eran individuales. Para su forma de expresarse, es evidente que el espíritu, si es divino, no puede, ciertamente, ser *el* Dios, sino que sólo puede ser «algo divino» enfrentándose a Dios. Si se parte de ahí, no hay que dar un gran paso para decir que «eso antidivino es algo que puede ponerse, también, en el lugar de Dios.»¹⁵ Este pensamiento apenas tiene que ver ya nada con el mito, y sí, más bien, con Lutero. En la polirracia mítica un dios puede estar contra otro dios, sin que esto implique, fatalmente, que lo divino sólo puede ser divino aniquilando a todo lo que quiera serlo *también*. En el politeísmo lo que se enfrenta a un dios es, para poderlo hacer, también un dios, pero no lo antidivino. De ahí que no sea un dualismo metafísico el peligro que surge de la reducción del politeísmo; aquél surge, más bien, de la autoescisión de un monoteísmo que no acaba nunca de solucionar el problema de la justificación de su Dios ante el reproche de haber creado un mundo inadecuado a su esencia.

Schelling hace que Aristóteles, con su doctrina del entendimiento agente, quede estancado ante este peligro: había llegado «a un límite

15. Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (1856), lección XX, reimpresso en Darmstadt, 1957, págs. 457-489.

que él ya no debía traspasar». A Schelling no le cabe ninguna duda de que, con ello, le ha visto «llegar a los límites de la capacidad de la propia filosofía antigua». Que Aristóteles haya dicho, con su pensamiento del entendimiento agente, algo definitivo sobre el alma se desprende del hecho de que, al decirlo «fuera presa de un aliento in-sólito en él, de un entusiasmo casi platónico».

La filosofía se había originado desviándose del mito y no le resultaba fácil traspasar de nuevo la frontera que la separaba de aquella región de muchas historias posibles. Pero lo más importante es que Aristóteles no tenía ningún motivo para justificar a su Dios a causa del mundo o por alguna otra cosa, pues ese mundo era ya eterno y dependía de ese Dios solamente respecto a la meta de su movimiento que él mismo, no obstante, se procuraba mediante su propio éros. Sólo cuando un Dios creador se vea en aprietos y llevado hasta las últimas consecuencias de su autodefensa y obligado a admitir que no le falta nada a su creación acabará por hacer del mundo un igual, como pasa en Giordano Bruno, convirtiéndose, al instante, en su enemigo, ya que se ha adueñado de todos los atributos de la divinidad y no dejado nada de su origen transcendente, que engulle en su propia infinitud.

Se precisa de una buena cantidad de deformación en la perspectiva histórica para ver en la metafísica aristotélica algo que tenga que ver con un conflicto de este género. Sólo cuando aquel entendimiento agente —más allá o más acá de la función teórica que desempeña en la producción de validez universal— es concebido como una voluntad elemental, esto es, como una voluntad de sí misma, surge un potencial de conflicto metafísico.

La «voluntad de la voluntad» de Schelling, cuya impertinencia, propia de un muchacho, no consiste en otra cosa que en el hecho «de que la voluntad tiene su voluntad», sólo es, por su parte, lo común en todos los actos volitivos, la libertad de control de una arbitrariedad que no tolera la oposición de alguna acción que vaya en contra de su propia posibilidad. ¿Pero por qué esta «voluntad de la voluntad» no puede contentarse con quererse de tal modo a sí misma como el Motor inmóvil de Aristóteles, que coincidía, sin experimentar necesidad alguna, consigo mismo en cuanto no tenía que pensar más que en sí mismo? La pregunta que apenas nadie osaba plantear a ese pensamiento del pensamiento sobre qué, propiamente, pensaba se puede dirigir, con un respeto menor, a la «voluntad de la voluntad», preguntando qué es lo que, propiamente, quiere. El motivo de esa mayor ligereza reside en que la voluntad sólo se puede querer a sí misma si lo

hace refiriéndose, implícitamente, a que ella quiere algo distinto, que está potencialmente en contradicción con ese poder quererse a sí misma, de forma análoga a como el discurso sobre la autoconservación sólo tiene sentido mientras haya la posibilidad de la autopérdición. El mundo como compendio de todo aquello que no es el propio yo interior es, igualmente, el compendio de todos los objetos de volición que es lo primero que da pie —mediante su desviación y riesgo— a la «voluntad de la voluntad». Así es como la voluntad, al contrario de aquel supuesto pensamiento del pensamiento, llega a sí misma únicamente pasando, antes, por el mundo.

Y ésta es una cualidad esencialmente idealista. La filosofía del idealismo es una filosofía de rodeos. Lo absoluto no puede permanecer junto a sí mismo, tiene que llegar a sí mismo a través de otro distinto. Esto, en una desacertada proyección al entendimiento agente de Aristóteles, significa, en palabras de Schelling, «que el espíritu tiene que exponerse a sí mismo en el conocimiento; no es entendimiento, se hace entendimiento [...]». A esto, «en el fondo, apunta también Aristóteles».

Y, a continuación, Schelling hace que sus oyentes, una vez preparados ya de una forma tan sistemática, pongan su mirada en Prometeo, como una imagen, imprevista y casual, del terrible rodeo que ha de dar lo divino a través de lo antidivino para poder llegar a sí mismo. La afinidad del rodeo idealista con lo prometeico no es algo que salte a la vista enseguida, pues exige que se considere toda esa configuración desde la perspectiva de Zeus. La cualidad de su poder sólo se ha convertido en algo definitivo y digno de un dios después de haberse contrapuesto a sí mismo a Prometeo como principio anti-divino, consumando su punitivo distanciamiento y permitiendo su liberación por obra de su propio vástago. El hecho de que aquel primo de Zeus haya sido, en su lucha contra los otros titanes, partidario suyo —algo, en la recepción del mito, apenas nunca resaltado— cobra ahora, inopinadamente, en esa alegorización de Schelling sobre la anfibología del espíritu, fuerza expresiva. Sólo en tanto que Prometeo es del mismo origen divino puede él representar, frente a los hombres, «el principio del propio Zeus» como algo externo y extraño a ellos, no contenido en su esencia, y hacer que se interne en los hombres «desde fuera», como el aristotélico *noûs poiêtikós*. Prometeo representa lo que, de hacer caso a Schelling, se le habría escapado a Aristóteles: éste había «reconocido lo divino, pero no así lo antidivino, aunque no haya forma de separar a ambos».

Representando, no a Zeus, sino al principio de Zeus, Prometeo se convierte en la voluntad propia que se opone a lo divino y le resulta invencible. Se convierte, como tal, en el «principio de la humanidad». El pensamiento fundamental es que una figura mediadora entre dios y los hombres no puede ser algo que se mantenga en el medio, sino que tome, necesariamente, la forma de lo antidivino.

Uno se sorprende, al principio, de que esa función no se la haya visto encarnada, más bien, por la figura de Heracles. Como el hijo, hasta entonces, más poderoso de Zeus, no tuvo miedo de afrontar su enfado cuando mató al águila del dios y mitigó la tortura de Prometeo. En el antiguo mitologema no había quedado agotado en él, ni de cerca, toda la cuantía de espíritu levantisco susceptible de alzarse contra Zeus. De lo contrario, éste no se hubiese encaminado enseguida a un nuevo engendramiento cuando la revelación del preso del Cáucaso, comprada con su liberación —de que, esta vez, iba a engendrar un rival que lo aniquilaría—, le daba a entender que debía contenerse. Sólo aquel anónimo ingénito había sido el valor límite del principio de lo antidivino, la figura de la autodespotenciación total del dios. Si no se llega a ello, el precio no es, únicamente, la liberación definitiva de Prometeo, sino también la limitación del poder de Zeus por nada más y nada menos que la historia de esa humanidad que él odiaba. Schelling no puede seguir esta consideración conjunta de Heracles y de aquel otro ingénito anónimo, pues, para él, Heracles es el hijo y, como tal, el último y definitivo, sin ningún otro posible, y tiene que alzarse a una tarea mayor que a la de desobedecer a su padre dios.

Si Aristóteles llamó, en el espíritu, «divino» a lo que constituye la contraimagen de una «historia» idealista —es decir, su exclusión de toda disposición a cualquier historia—, entonces se plantea la cuestión de cómo aquél pudo, no obstante, llegar a salir de su autosatisfacción. Para Schelling, la filosofía, con su propia insistencia y dinámica, no es capaz de traspasar la frontera ante la cual Aristóteles se había parado. Se le tuvo que decir «desde fuera» que el mundo es sólo un estado, y no un «ser»; es decir, nada «que se nos contraponga necesariamente», sino algo convertido en episódico por el hecho de que, según la voz del apóstol, «la forma de este cosmos se desvanece». Es, pues, consecuente que el mundo —un mero ínterin en la relación de la divinidad consigo misma— reclame, más que el mundo eterno del estagirita, a un dios tanto creador como también destructor, pero que, al mismo tiempo, posea menos solidez auténtica y autóctona que lo increado.

Esa fundamentación del idealismo en el Nuevo Testamento es lo más loco de la mitología schellingiana. Se atiene a la forma de hablar bíblica, designando al mundo visible como «este mundo» y endosándole el supuesto de que es un «mundo puesto junto con la conciencia de la humanidad actual y transitorio como ella», por lo que el idealismo sólo puede ser una concepción de índole poscristiana; «pertenece, del todo, a este nuevo mundo, y no necesita disimular que el cristianismo le ha abierto puertas que antes permanecían cerradas».

Si aceptamos este supuesto de que el espíritu es impotente para llegar al idealismo por sus propios medios y nos vemos constreñidos a aplicarlo, luego, a la Antigüedad, queda patente toda la extravagancia de la empresa de servirse de Prometeo como prototipo de lo que es el rodeo idealista. La transformación del mito hecha por Schelling ha de apuntar al acercamiento de Prometeo, por su origen, a la figura de Zeus, atribuyendo su alianza con él en la lucha contra los titanes no a su prudencia previsor, sino viéndolo como realización de una vinculación que tiene que poner las bases a su historia futura, marcándola con las características de un camino que irá dando un rodeo. Si Prometeo ha de convertirse en el patriarca del principio de la humanidad tiene que venir a ésta de fuera, como un principio ajeno a ella; al mismo tiempo, como figura de ese principio foráneo que penetra en su razón, tiene que haber renunciado a su origen. Sigue siendo una figura trágica en su papel de mediador, pues se ve obligado a dejar que persista el carácter irreconciliable de esos derechos insuprimibles que conciernen a los dos lados, soportando la contradicción «que no podemos superar y que tenemos, en cambio, que reconocer, y a la que no podemos hacer otra cosa que buscar una expresión correcta».

La *Philosophie der Mythologie* de Schelling mitifica el cristianismo —no sus dogmas, no sus documentos, sino su pura existencia post-antigua— para hacer que *un* mito sea reconocido como la prefiguración deseada del mito de la totalidad contado por el idealismo. Esto sólo es posible si la historia no es una dimensión de acontecimientos contingentes, sino la realización de una teleología inmanente que únicamente la mirada de la filosofía de la historia, agudizada por todo lo ocurrido posteriormente, es capaz de leer en el mito. Estamos ante una retrospectiva especulativa.

Dado que la consistencia del mundo no es obvia, Prometeo se puede convertir en figura de la filosofía de la historia identificando su antdivinidad o rebeldía con la consistencia del mundo. Si no hubiera el principio prometeico de «dios contra dios» aún no existiría o

habría dejado ya de existir «este mundo»; de cualquier forma, no sería nada sin esa capacidad de lo divino de oponerse a sí mismo. Por consiguiente, Prometeo, con sus funciones insuperablemente incrementadas, no sólo abogaría por la humanidad, sino por todo el universo y se enfrentaría a su más recóndita nulidad. Por la duración del tiempo mismo del mundo, como plazo de gracia del universo, rechaza él todo pensamiento de sumisión. «Quiere luchar por un tiempo que dure milenios y milenios, un tiempo que no acabará sino con el final de la era actual del mundo, cuando los titanes expulsados en tiempos primitivos sean liberados nuevamente del tártaro.»

La hostilidad entre dioses, mantenedora del equilibrio del mundo —esa contradicción de que la divinidad sea oponible a sí misma— ha de ser soportada, no solucionada. La solución sólo puede venir de fuera, mediante una nueva generación cósmica, que no esté ya marcada por la contradicción. Sólo cuando «haya surgido una nueva estirpe de hijos de dios, mediadores entre el dios y el hombre por haber sido engendrados por Zeus en madres mortales» podrá uno de ellos liberar a Prometeo. La realidad humano-divina de Heracles estaría más allá de la contradicción, pero es, por ello, algo escatológico, no histórico. Hasta entonces, Prometeo no es, «con sus padecimientos, sino el insigne modelo del yo humano, que, apartándose de la sosegada comunidad con dios, sufre su mismo destino, encadenado, con las abrazaderas de la férrea necesidad, a las secas rocas de una realidad fortuita, pero ineludible, contemplando desesperanzado la grieta incurable y, al menos por el momento, insalvable, que ha surgido de una acción precursora de la existencia actual y, por ello, irrevocable y ya nunca más derogable».

Aquí no se cuenta una historia, sino la historia de la historia. La liberación de Prometeo no puede seguir siendo ahora un acto de poder, que Zeus, por así decirlo, sólo permite que pase. Es susceptible de ser aprobada por Él porque en ella reconoce su propia posibilidad, que se le ha abierto a él mismo a causa de esa resistencia. Es palmario que Schelling no identifica simplemente la humanidad de la era de los titanes, dejada a su suerte y despreciada por Zeus, con las criaturas de Prometeo; de lo contrario, Zeus no podría reconocer, al final, precisamente en ellas, la nueva generación que él mismo tenía pensada. Esa invención del filósofo le permite decir que, al fin y al cabo, «hay algo en Zeus que hizo que él no pudiera, sin más, no querer lo que Prometeo había creado». Según la lectura de Schelling, la historia de Prometeo es la clave del mito de Zeus: la subsistencia de las creaciones del otro que provienen del mismo principio que él pro-

porciona un nuevo nivel de posibilidades de contacto aportado justamente por ellas. En eso se basa el carácter inexorable del engendramiento de hombres-dioses, como Heracles, que llevan a una consustancialidad definitiva el estado de enfrentamiento y hostilidad entre el Olimpo y el Cáucaso. Si Prometeo era la figura de lo antidivino, Heracles lo será de lo humano-divino.

Si el mito es la historia de la historia *a priori*, no puede ser un mero producto de la fantasía, ni siquiera el fruto de una selección de milenios. Se hace inevitable la renovación romántica de la llamada «revelación primitiva», esa ostentosa inversión del esquema del progreso. Su contenido no es, ciertamente, algo que se hubiera escapado, de una vez para siempre, de toda experiencia, pero sí, probablemente, algo que no podía ser experimentado en todo tiempo, porque sólo quedaría estipulado por la experiencia posterior de la filosofía de la historia —sobre todo, de la historia de ella misma—. El titán sería la prefiguración de algo que, según todas las valoraciones al uso, no se hace accesible ni siquiera a la descripción contemporánea, sino únicamente a la postrera descripción: «Prometeo es el pensamiento en donde el género humano, después de haber sacado de su seno todo el mundo de dioses y retornado a sí mismo, se hizo consciente de sí mismo y de su propio destino (sintiendo la infelicidad de la creencia en los dioses)».

Este pensamiento de la concienciación es, en Schelling, de un origen misterioso, a medio camino entre la invención y la inspiración, tal como el Romanticismo se permitía pensar —o hacer impensable— el origen de las producciones anónimas: «Prometeo no es un concepto que haya inventado un hombre, es uno de esos conceptos primitivos que se introducen ellos mismos en la existencia y tienen un desarrollo en consonancia con lo que son cuando encuentran en un espíritu profundo, como Prometeo en Esquilo, su lugar adecuado». Sólo necesitamos entender lo que hemos de evitar decir: un surgimiento así de inconsciente lo atribuye Schelling no sólo al mundo de los dioses respecto a los griegos, sino también, y una vez más, a la «naturaleza» respecto a sus contemporáneos, los «idealistas».¹⁶

El mitologema de Prometeo, tratado así, ya no es un elemento más dentro de la clase de los mitos, sino un mito único, del final de todos los mitos. El hecho de que se dé a leer, en esta prefiguración, la

16. Schelling, *ibid.*, vol. I, pág. 482, nota 4: «Lo que, para nosotros (idealistas) es la naturaleza, lo es, para los griegos, su propio mundo de dioses, surgido de ellos sin que se diesen cuenta, como de nosotros ahora la naturaleza».

historia de la historia está en correspondencia con la negación de las representaciones tanto cíclicas como lineales de la historia por parte de una configuración de base metafísica de la historia en su conjunto que no sólo ha constituido el reclamo seductor de la filosofía de la historia idealista, sino incluso de todas sus competidoras, incluyendo a las que la han demolido. El acto de filosofar sobre la historia se ha insertado, él mismo, en el propio proceso de hacer historia.

Según este modelo, un segmento del mito se convierte en un reflejo de todos los mitos, por muy en contra que esté la lógica interna de la repetitividad mítica. El descubrimiento de aquel «pensamiento primitivo» en la recepción del mito tiene que ser, necesariamente, el último acto de todo aquello de lo que el mito, leído de esta forma, ha hablado.

El Goethe de veinticinco años se identifica con Prometeo en cuanto artista-demiurgo y rebelde frente al padre olímpico; en el último volumen de *Poesía y verdad* publicado aún por él, el XV, llama a Prometeo y a otras figuras sufrientes de la mitología, como Tántalo, Ixión y Sísifo, «mis santos». Asimismo, el Marx de veinticinco años, al escribir la última frase del prólogo de su disertación, toma a Prometeo, en un imaginario «calendario filosófico», como «el santo y mártir más ilustre». Si hubiera en ello algún gesto de rebeldía, el padre-dios sería Hegel, muerto una década antes, y una disertación filosófica de confrontación con él sería la forma más rápida de convertirse en un mártir. Pero la sublevación es de mayor alcance. Es la filosofía misma —en una hipóstasis que el autor consigue sin esfuerzo— la que hace suya la rebeldía de Prometeo, declarándose «contra todos los dioses celestes y terrestres, que no reconocen en la autoconciencia humana la divinidad suprema».

Su conclusión prometeica parece desentonar con el estilo pedante del encabezamiento de un tratado académico, al que el propio autor certifica su «condición primitiva» de disertación. El lector, que sigue siendo pequeño-burgués, no ve clara la transición hacia la cita de Esquilo y la canonización de Prometeo por la sencilla razón de que, evidentemente, se ha perdido un importante apéndice de la disertación. En éste último, debió estudiarse la polémica de Plutarco contra la teología de Epicuro, probablemente como ejemplo de «la relación del entendimiento teologizante con la filosofía» y, con ello, de cada situación en donde «la filosofía sea traída ante el tribunal de la religión». El sacerdote delfico iba a representar el prototipo de todo un género histórico. Si esto hubiera podido sustituir a aquella «condición primitiva» de la disertación por una superior, difícilmente habrá

sido posible ante la Facultad de Filosofía de Jena, en donde el doctorando quería obtener el título de doctor mediante esa *actio in distans* enviar su escrito y el pago de la matrícula. Cuando Marx cita, de Esquilo, precisamente las palabras con las que Prometeo comunica al mensajero Hermes su repulsa, diciendo que prefiere ser un siervo encadenado a la roca que un fiel mensajero del padre Zeus como él, esto no nos da ninguna indicación del papel de fondo que habría desempeñado, para él, la enemistad entre Plutarco y Epicuro; y sobre todo, en absoluto, «ninguna razón para sospechar [...] que, inconscientemente, Marx haya identificado a Plutarco con su padre». ¹⁷ No merecería la pena andar aquí especulando con esto, ya que ver en ese autor —atacado, especialmente, en la parte perdida de la disertación juvenil— la imagen del autor de los días del autor literario difícilmente puede ser considerada una idea original. Con todo, el dejar constancia de su identificación con el sufriente mítico del Cáucaso, cuyo hígado el águila de Zeus devoraba cada día, puede servir para profundizar más en el análisis de sus frecuentes afecciones biliares, entre otros muchos síntomas posteriores del entonces doctorando.

Si no hemos sucumbido aún completamente a la carencia de seriedad de todo esto, nos vemos incitados a preguntar por las posteriores autorreferencias prometeicas del autor. Yo pienso que esto tiene algo que ver con la última frase del prólogo de la disertación, en donde menciona el «calendario filosófico», o, por decirlo con otras palabras: el cómputo filosófico del tiempo. Expliquemos esta metáfora.

No sólo nos falta el apéndice de la disertación, donde se trata la polémica de Plutarco con Epicuro, sino también el estudio, más amplio, anunciado en el prólogo, acerca «del ciclo de la filosofía epicúrea, estoica y escéptica en el contexto de toda la especulación griega». Sólo podemos hacer conjeturas sobre la manera en que se mostró ese «contexto»; lo prometido no era poco, si es cierta la tesis de que los mencionados sistemas helenísticos son nada más y nada menos que «la clave de la auténtica historia de la filosofía griega». A quien esto no le parezca tan extraño o subversivo que piense en lo que implica, metodológicamente, el hecho de que no pueda decidirse nada concluyente sobre los autores dominantes de la filosofía antigua, Platón y Aristóteles, sin usar la clave de los mentados epígonos de una fase que ha sido vista siempre como de decadencia. Un autor que anunció, en 1841, con esta promesa su próxima y más ambiciosa obra escribió, él mismo, desde una situación, igualmente, de epígo-

17. A. Künzli, *Karl Marx. Eine Psychographie*, Viena, 1966, pág. 396.

no. Pesaba sobre él la carga de un retraso ya irreversible: el retraso de lo que viene tras el carácter definitivo de lo hegeliano. Arrimándose a los colegas filosóficos de una época lejana —que, tras el insuperable clasicismo de Platón y Aristóteles, considerados antípodas, apenas si habían podido amagar ese gran gesto del que encuentra la verdad—, él se defendía a sí mismo y al horizonte de posibilidades de su presente.

Ahí radica su relación con Prometeo y el desafío de hacer un gesto prometeico: otro se había hecho ya con las riendas del mundo, había llenado el tiempo y cerrado la historia, y he aquí que al titán se le ocurrió fabricar y hacer vivir a sus propias criaturas. Prometeo puede ser, para el doctorando Marx, un santo y mártir del calendario filosófico también, justamente, por haber sido un demiurgo llegado demasiado tarde y que no dejó que la naturaleza ya hecha cuestionase su obra de arte; así pasa también con este filósofo que quiere empezar de nuevo después de Hegel y no deja que se le cuestione el hecho de que, «después de una filosofía total, puedan seguir habiendo aún seres humanos». Podía leerse, en ese paradigma de la filosofía griega posclásica, la rebelión contra el estado de reposo de la historia, implícito en todo clasicismo; pero también, y sobre todo, una reconquista de la mirada histórica sobre lo presuntamente definitivo. Epicuro no sólo había sido posible después de Platón y Aristóteles, sino que éstos sólo habrían encontrado su «realización», filosófica e histórica, a través de él, así como sus dioses, ociosos y sin cuidados, eran la «forma viva» del aristotélico «Motor inmóvil», que se presentaba como compendio de la no-concernencia con la vida.

Que Prometeo no es, en la tragedia, únicamente el confesor del odio contra los dioses, tal como lo cita Marx en su prólogo, lo sabemos, ante todo, por los trabajos preparatorios de la disertación. Es patente que allí se mezcla la figura mítica no sólo con la de Epicuro, sino, además, con la de toda filosofía posterior, siempre que ésta experimente el regusto a odio de lo tardío. Aquí podemos pasar por alto cómo Marx mete en un esquema hegelizante el movimiento filosófico que va desde Anaxágoras, pasando por los sofistas, hasta Sócrates, y desde Sócrates, a su vez, a través de Platón, hasta Aristóteles. Pero lo remarcable es cómo la filosofía se convierte, en los «puntos nucleares» señalados por Marx, en un personaje de drama. Así, hay en esa historia momentos «en los que la filosofía vuelve sus ojos al mundo exterior, ya no reflexionando, sino urdiendo, por así decirlo, como una persona práctica, intrigas en el mundo; sale del reino transparente de

Amenti* y se lanza al corazón de las sirenas mundanas». ¹⁸ Tales personificaciones gusta de vincularlas Marx con las metáforas del revestimiento y el enmascaramiento, con lo cual no se sugiere otra cosa que el pensamiento de desnudar y desenmascarar. Incluso el helenismo es convertido en un «carnaval de la filosofía», y su tarea consiste entonces, «esencialmente, en poner caretas». Los cínicos, los alejandrinos y los epicúreos son presentados con la indumentaria específica de cada escuela. Y en este contexto hace su aparición Prometeo.

Es presentado como la figura representativa de ese introducirse de la filosofía en el mundo, totalizando uno de sus pensamientos fundamentales: competir con el mundo. Los dobles míticos Deucalión y Prometeo dibujan un intrincado contexto alegórico: la filosofía es equiparada a la creación del hombre mediante las piedras arrojadas por Deucalión hacia atrás, pues también ella lanza «su mirada hacia atrás cuando su corazón se encuentra con fuerzas para crear un mundo». De forma similar a Prometeo, que «ha robado el fuego del cielo y comenzado a construir casas y establecerse sobre la tierra [...] la filosofía, que se ha aventurado por el mundo, se vuelve contra el mundo aparente». A todo esto, y con un salto inesperado desde el helenismo antiguo al moderno, se une, directa y lapidariamente, la breve frase: «Así ahora la hegeliana».

Sólo cuando la filosofía «se haya hecho valer como un mundo completo, total» cumplirá las condiciones requeridas para «su conversión en una relación práctica con la realidad». Quien no pueda interpretar esto como la «necesidad histórica» del proceso de la filosofía antigua tendrá que negar la posibilidad de que aún haya seres humanos después de una filosofía total. Dado que es evidente que sigue habiendo hombres, y hombres que filosofan, tiene que haber una ruptura de la totalidad, una posthistoria de esta consumada filosofía universal. Lo que, para la actualidad, todavía está pendiente de demostración habría sido posible presentarlo ya en la filosofía helenística de Epicuro. El trabajo cumplido que exige el formato titánico es no ser y no seguir siendo solamente un epígono. Sin mencionar, tampoco aquí, el nombre, pero asociándolo directamente al de Zeus, Marx apostrofa a Prometeo: «Pero estos tiempos que vienen después de una filosofía, de suyo, total y de sus subjetivas formas de desarrollo son

* Uno de los nombres del infierno egipcio a donde descendía el alma desprendida del cuerpo. (*N. del t.*)

18. Marx, *Aus den Vorarbeiten zur Dissertation*, cuaderno VI, en *Frühe Schriften*, edición a cargo de H. J. Lieber y P. Furth, vol. I, págs. 102-105.

titánicos, pues la desavenencia constitutiva de su unión es descomunal. Así es como Roma viene a continuación de la filosofía estoica, escéptica y epicúrea».

La hipóstasis de la filosofía como un personaje que actúa históricamente alcanza su punto culminante en la construcción, para ella, de un típico *curriculum vitae*, que daría a conocer tanto los hitos de su nacimiento como también los de su fase madura y final: así es como se «puede deducir, a partir de la muerte de un héroe, la historia de su vida». Para quien ya no tiene posibilidad de conseguir la totalidad clásica, la posibilidad de una mirada retroactiva es como la compensación del haber llegado con retraso. Al concebir a Epicuro no como el simple resultado de un pasado filosófico, sino como un punto posible de su «transubstanciación en carne y sangre» el autor entiende lo que es la posibilidad titánica, que sigue en pie para el nacido tardíamente y en un mundo ya ocupado y repartido.

Así se anuncia, en los hondos vericuetos de los trabajos preparatorios, la canonización de Prometeo proclamada al final del prólogo de la disertación. Pues no cabe duda de que éste es, en la secuencia de los textos conservados, lo escrito en último lugar. Cuando el resultado del desarrollo conceptual entra en la angostura de un pasaje totalmente marcado por la crítica de la religión, la protesta de Epicuro contra los dioses se funde únicamente con la rebeldía del encadenado de la tragedia, dando lugar a lo que Marx llama la «confesión de Prometeo» y que él sólo cita en griego: «En una palabra, que odio a todos los dioses». Si eso ha de ser la confesión propia, y tardía, de la filosofía no hace sino expresar su envidia de que otros dioses, celestes o terrenales, puedan «no reconocer la autoconciencia humana como la divinidad suprema». En el lenguaje del Antiguo Testamento, la fórmula final de estos celos sería: «No debe haber ningún Otro junto a Él». Quien habla así no es el Prometeo mítico —cuya resistencia sólo se dirige contra el hecho de que otro dios no le admita junto a sí—, sino el enemigo de los dioses a causa de la propia divinidad, que se ha salido de aquel orden basado en el reparto de poderes, apremia a un absolutismo dogmático y coloca a la filosofía bajo la exigencia de la unicidad.

Cuando Prometeo rechaza, con las palabras de la tragedia, al mensajero del dios olímpico, no sólo debe contradecir, en este pasaje, a aquellos que están contentos «por el empeoramiento que aparece en la posición social de la filosofía», sino incluso anunciar lo autoconsciente que es del saber, por derecho hereditario, que le viene de la Madre Tierra: con el dominio de Zeus no ha quedado estancada la

historia, antes bien, hay un destino fatal que se cierne sobre el futuro de este déspota, una amenaza que le vendrá de la generación siguiente, en la figura de un hijo suyo, y que aún no ha sido advertido que no debe engendrar. «No será por mucho tiempo señor de los dioses», reza la palabra de salvación en la tragedia, convertida ahora, en el ámbito de la filosofía de la historia, en palabra de consuelo ante ese hartazgo de totalidad. Como figura de la historia universal, que vincula el pasado de lucha por la dominación contra los titanes con la amenaza que pende sobre esa misma dominación por su propia petulancia, Prometeo representa lo que aún está oculto a la filosofía sobre su propio futuro, pero que pronto deberá ser descubierto, cosa que, por añadidura, el autor de la disertación se encargará de hacer.

El nombre del titán, una década después de la muerte de Hegel, traído aquí como garantía de que podría hacerse de nuevo posible la vida humana como filosofía es, en las lecciones berlinesas de aquél sobre filosofía de la religión —que, en gran parte, habían fundamentado la potencia de su influencia— una alegoría débilmente iluminada: una «importante, interesante figura», una «fuerza de la naturaleza», un «benefactor de los hombres», que les ha enseñado las primeras artes y ha ido a buscar, para ellos, el fuego al cielo. Para encender el fuego se precisaría «de una cierta formación», por lo que eso no constituiría lo más primitivo ni la condición de toda la cultura humana; «el hombre había salido ya de su primera rudeza». Prometeo es claramente apartado del acto de la creación humana e incorporado a la historia como uno de sus episodios notables, pero no como su primer acto fundacional. Su mitologema es aplanado, aparece, junto con otros, en medio de un complejo panorámico, como algo que necesita ser valorizado con el recuerdo y que se conserva, dispuesto a ello, en la mitología: «Así es como los primeros comienzos de la cultura han sido conservados, cual monumento conmemorativo, en los mitos».¹⁹

Tan pronto como Prometeo haya dejado de ser el mediador de las condiciones elementales precisadas para el puro mantenimiento de la existencia humana y se le haya asignado la función de desbistar la humanidad, quedará enseguida dentro del radio de acción de repulsa de carácter rousseauiano. Como el fuego del cielo ya representa un estadio de refinamiento de la nutrición, de iluminación de las cuevas,

19. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, en *Werke, Jubiläumsausgabe*, vol. XVI, pág. 107 (trad. cast.: *Lecciones sobre filosofía de la religión*, Madrid, Alianza, 1984).

de transformación de los metales, se entra en una dinámica de incremento incesante de las necesidades. Pues, desde Rousseau, se ha ido afilando, cada vez más, la sospecha de que, una vez traspasados los límites de la mera autoconservación, no se hace otra cosa que generar esa astenia cuya protección conduce a la producción de nuevas astenias, para cuyo tratamiento se ofrecen, continuamente, otros servidores y benefactores. Prometeo no pudo llevar el fuego a las cuevas sin crear también, junto con la dependencia del nuevo elemento, también la dependencia respecto a los conocedores de su continua producción y los custodios de su distribución.

Esto vale, en todo caso, cuando se dan los presupuestos —descritos por Marx en sus *Manuscritos de economía y filosofía*, de 1844— de la función de las necesidades redundantes en el origen y difusión de la propiedad privada: «Todo hombre especula con crear en el otro una nueva necesidad, a fin de obligarlo a un nuevo sacrificio, ceñirlo a una nueva dependencia, extraviándolo hacia una nueva forma de goce y, con ello, de ruina económica. Cada uno trata de crear, en los otros, una fuerza esencial que les sea ajena, para encontrar en ello la satisfacción de su propia necesidad egoísta».²⁰ Así como Rousseau había derivado aún el proceso cultural del esquema, ya anticuado, del «reblandecimiento» y de la potenciación de las necesidades de protección dimanantes de ello, aquí se insinúa, maliciosamente, que la necesidad del otro es el punto donde se apoya el poder de uno sobre él. Si esto no se deriva de la hipótesis de la primera adquisición del fuego contiene, no obstante, generalizaciones antropológicas que se pueden fácilmente proyectar a aquella situación ficticia de la cueva y la cabaña arcaicas, una vez que la falta de necesidades superfluas del estadio rousseauiano había quedado atrás: «Con la masa de objetos crece el reino de seres extraños a los que el hombre está sometido, y cada nuevo producto significa una nueva potencia de engaño y de pillaje recíproco». La benevolencia de Prometeo con los hombres se ha hecho problemática.

Visto a una gran distancia temporal, desde el fin de la historia, éste parece comportarse, más bien, como un astuto demonio, que ha arrojado, entre los hombres, un don con el cual no sólo se chamuscan, como los sátiros sus barbas —cosa que Rousseau nos hace recordar—, sino que se ven sujetos, por primera vez, al poder extraño de la compulsión a tener cosas y envueltos en las redes de la propie-

20. Marx, *Frühe Schriften*, vol. I, págs. 608-611 (trad. cast.: *Manuscritos de economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 2001).

dad privada. Con la fundación del fuego se puso en marcha una reacción en cadena que hace, de cada uno, un potentado potencial a costa de los demás, al ir separados la necesidad y los medios requeridos para su satisfacción. Para una mirada retrospectiva, desde la época de las máquinas, se hace evidente que con la primera fuerza de producción había empezado el proceso de asimilación del sujeto a los objetos: «La máquina se acomoda a la debilidad del hombre, para hacer del hombre débil una máquina». Si debemos mencionar una necesidad primitiva que no produzca dependencia alguna entre los hombres habrá que pensar, más que en el fuego, en el aire que se respira. Éste constituye, pues, la más grande e inalienable necesidad, que, en la descripción del proceso de depauperación, aparece como criterio para enjuiciar lo que sería la vuelta a la caverna: «Hasta la necesidad del aire libre cesa de ser, en el obrero, una necesidad, y el hombre vuelve de nuevo a la vivienda cavernosa, pero que ahora está contaminada por el aliento mefítico de la civilización [...]». Pues bien, aquí, donde la cueva de los tiempos ancestrales aparece pervertida por las consecuencias que son inmanentes al robo del fuego, surge de nuevo el nombre de Prometeo, como un recuerdo lejano y transfigurado —en la forma descrita por Hegel, si bien no como un «monumento conmemorativo»—: «La vivienda con luz, calificada por Prometeo, en Esquilo, como uno de los grandes regalos con los que él había hecho del salvaje un hombre, deja de ser para el trabajador».

La artimaña retórica pone en relación simétrica la humanización gracias a la iluminación de la caverna con la deshumanización que se produce al final de la historia de la propiedad privada: lo intolerable de la huida arcaica a la cueva. Evita hablar del papel del fuego en el proceso de la alienación, dejando intacto a Prometeo en su función de portador de una luz que, desde entonces, ha dejado de brillar para todos. Sigue siendo una figura en el ámbito de la filosofía de la historia, un hito de la humanidad, hasta en la pérdida de la esencia de la misma y a través de todo el proceso de su pérdida de identidad. Poder recurrir a él es, de suyo, lo mínimo que se puede hacer con su identidad, un resplandor romántico en un pasado lejano, un resplandor que no puede concernir a figura alguna del siglo al que se presenta este recuerdo.

Finalmente, en el punto culminante de *El capital*, en conexión con nada menos que la «ley absoluta y universal de la acumulación capitalista», en el capítulo XXIII, vislumbramos de nuevo la figura de Prometeo, con una aparición de lo más ocasional, y, por ello, sig-

nificativa, que nos pasa rozando: se ha convertido, finalmente, en la prefiguración del proletariado, con su connatural encadenamiento a las desnudas rocas de la producción capitalista. Esta identificación no fue inventada por el propio Marx. Ya la mencionaba en su *Zirkular gegen Kriege*, de 1846, donde se dice que la guerra ha aplicado al proletariado la imagen mitológica del Prometeo encadenado. Él mismo había sido presentado, en una octavilla de Düsseldorf contra la prohibición del *Rheinische Zeitung* (mostrada de nuevo en Berlín en 1972), como un Prometeo encadenado: el perseguido redactor-jefe está encadenado al Cáucaso de una máquina de imprimir, con el águila prusiana que le picotea el hígado por una parte, anatómicamente, falsa (acaso se quería indicar el corazón), y, por encima, volando en el cielo, en vez de Zeus, un *Eichhorn* —una ardilla—, homónimo del ministro de cultura y censor de prensa prusiano; debajo de la configuración principal, tirados por tierra y alzándose con dificultad, los figurines usuales en forma de mujeres desnudas, las criaturas de Prometeo, que, en este caso, son los abonados a la revista prohibida, manifestándose en actitud de queja contra la pérdida de su órgano de ilustración. Lo que entonces no podía saber el redactor-jefe era que, casi al mismo tiempo, un aprendiz de Bremen había elevado a otra persona a la condición de Prometeo, cantando, en un poema que se quedó en fragmento, titulado *Sanct Helena*, al santo y mártir de la época. Se trataba de Friedrich Engels, que poetizaba sobre el curso del «más grande corazón de roca» —*Felsenherzen*—, con lo que rimaban tanto los «prometeicos dolores» —*Schmerzen*—, como también las «consumidas velas» —*Kerzen*—: «El dios cuando hubo compuesto el mundo / ardió para dar luz a su obra».²¹

Bajo el aspecto de la «acumulación capitalista», Prometeo, en el Cáucaso, ya no es la víctima de la arbitrariedad tiránica del padre de los dioses, sino de la inexorabilidad de aquella «ley universal y absoluta», que constriñe, tanto a los opresores como a los oprimidos, a realizar una acción histórica conjunta, bien es verdad que, por la astucia de la razón de esa historia, únicamente para llevarlos, de forma ineludible, a un destino divergente.

La nueva ley tiene, ciertamente, la contundencia de la ley natural, pero la cualidad de una ley de la historia. Pues parte, justamente, de la oposición contra la ley natural que preside la relación entre la cantidad de población y de alimentos, tal como lo había visto regulado

21. Engels, *Schriften der Frühzeit*, Berlín, 1920, págs. 131 y sigs.

Malthus. El desarrollo de la cantidad de población se hace ahora depender de la magnitud, absolutamente variable, del capital acumulado. Uno de los triunfos de la modalidad científica del pensamiento moderno había tenido lugar cuando Malthus encerró una de las magnitudes que se consideraban puramente históricas en una ley natural matemáticamente formulable. El peso de la determinación cambiaba ahora con Marx, a la parte de la historia, gracias al motor económico de la misma. Sólo se da una superpoblación relativa, dependiendo de la necesidad, immanente al capital, de mantener una reserva de fuerza de trabajo. Esto significa el encadenamiento del hombre a una sustancia gris y ahistórica, que nos hace evocar la imagen del encadenado a la roca del Cáucaso.

La cosa no va del todo sin una mirada al padre de los dioses, que, en la imagen prometeica del prólogo de la disertación, había sido el rechazado por la crítica epicúrea de la religión. Ahora, la crítica de la religión no es más que un producto adicional de la autosumisión demiúrgica, que el hombre se habría infligido a sí mismo en la historia de sus necesidades. No es el dios la raíz del poder; el hombre sucumbe a la ficción de sus dioses siguiendo la misma ley con que se somete a los ídolos de su producto: «Así como el hombre es dominado, en la religión, por la obra chapucera de su propia cabeza, es dominado, en la producción capitalista, por la de su propia mano».²² De ello podremos concluir que Prometeo es nombrado también aquí por haber sido castigado a ser encadenado en la roca ya no sólo a causa de su conflicto —del ámbito de la «crítica de la religión»— con Zeus, sino también a causa de que las consecuencias «económicas» de su acción de crear a los hombres lo habían encadenado también al macizo de sus necesidades, sin precisar, para ello, de un airado dios superior.

Si es verdad que la «reproducción de la fuerza de trabajo» no es más que un «factor de la reproducción del capital mismo» la metáfora de la cadena nos lleva a la anexión de esa ley de la causalidad —común tanto a la fuerza de trabajo disponible como a la fuerza expansiva del capital— a la configuración mítica de la saga de Prometeo. Esa metáfora hace referencia a los clavos del dios-herrero olímpico, con los cuales Prometeo había sido clavado a la roca. Si el precio del trabajo sube como consecuencia de la acumulación del capital, esto no quiere decir otra cosa, en el contexto teórico de Marx, que «el grosor y el peso de la cadena dorada, que el trabajador asalariado se ha

22. Marx, *Ökonomische Schriften*, edición a cargo de H. J. Lieber y B. Kautsky, vol. I, pág. 744.

forjado él mismo, admite una tensión más floja [...)].²³ Es la conjunción de las dos magnitudes, capital y población, lo que hace surgir la comparación de que esa ley aherroja «al trabajador al capital con más fuerza que a Prometeo los clavos de Hefesto a la roca».²⁴

23. *Ibid.*, pág. 740.

24. *Ibid.*, pág. 779.

CAPÍTULO II

DE NUEVO EN LA ROCA DE LA MUDA SOLEDAD

Sólo que sería una desgracia que
la lírica suabia se pusiera de moda...
¿Dónde está Prometeo?

KARL GUTZKOW, *Beiträge zur Geschichte der
neuesten Literatur*, 1836

Si la Ilustración veía prefigurada, en el robo del fuego por parte de Prometeo, su propia función histórica de proporcionar luz a la humanidad frente al ser y a la voluntad de sus antiguos dioses, tenía que poderse expresar también el fracaso de la Ilustración —hasta el punto de quedar invertida— con el lenguaje del mitologema de Prometeo. El donante de la luz se hace sospechoso.

Heine no logró, como Goethe, delegar en otro, tras el fracaso, su autoconcepción prometeica. También él puso su mirada en el Napoleón de la rocosa isla del Atlántico, reconociendo en él al Prometeo encadenado; pero eso no le salvó de tener que sufrir en sí mismo la carencia de lo prometeico. Napoleón, el heredero de la Revolución, se convirtió en la figura dominante de una Ilustración que se fue malogrando; y cuando Heine empezó a datar sus dudas, el 18 de Brumario es la fecha en que aquel dispensador de la luz deja de satisfacer a su siglo.

Aunque Napoleón había entrado en Düsseldorf un día de noviembre de 1811, el escenario cambió, según lo recuerda Heine en 1827, y se convirtió en un claro día de verano. La aparición del emperador por la avenida del jardín de palacio está descrita en el lenguaje, blasfematorio y secularizado, de la Epifanía. Se hace, al instante, palmario: «[...] En ese rostro estaba escrito: no debes tener otros dioses fuera de mí». Ahora, en el momento del recuerdo, el emperador estaba ya muerto, y el poeta veía aquella isla rocosa en mitad del océano

como «la sagrada tumba, adonde los pueblos de oriente y occidente peregrinaban en naves ricamente empavesadas, vigorizando sus corazones con el grandioso recuerdo de las hazañas del salvador terrenal, que había padecido bajo Hudson Lowe,* como está escrito en los evangelios de Las Cases, O' Meara y Antommarchi».¹

Y luego viene también la primera, y fugaz, autocomparación e inserción en el triángulo referencial con Napoleón y Prometeo, como lo hace constar desde la isla Norderney: «Pero ahora se encuentra tan desierta la isla que tengo la impresión de estar como Napoleón en Santa Helena».²

Su entusiasmo por Napoleón había terminado, probablemente bajo la influencia de Varnhagen, el mismo día del golpe de Estado. Es la dificultad que se les plantea a todos los que tienen que habérselas con dioses: asociar la unicidad de una naturaleza así —«¡divino de la cabeza a los pies!»— con su rápida caída. Pero ¿cómo el hombre del jardín real de Düsseldorf podía aún parecerle, en 1811, la figura de un dios si en 1799 había dejado de llevar a cabo las obras del dios y de aportar la luz de la Ilustración? En 1830, en la cuarta parte de los *Cuadros de viaje*, el recuerdo se ve empañado por lo que entonces ya era inminente: «Nunca se borra esa imagen de mi memoria. Lo sigo viendo erguido sobre el caballo, con esos ojos eternos en su rostro marmóreo de emperador, pasando revista, desde esa posición elevada, ajeno del todo al destino, a los soldados que desfilaban ante él. Los enviaba a Rusia, y los viejos granaderos levantaban la vista hacia él con una sumisión tan horrible, con una seriedad tan cómplice y con tanto orgullo de morir [...]».³ Dos años antes, en *Viaje de Múnich a Génova*, Heine se había desvinculado del asunto: «Te pido, querido lector, que no me tengas por un bonapartista incondicional; mi veneración no va dirigida a sus acciones, sino únicamente al genio de este hombre. Sólo le he amado sin reservas hasta el 18 de Brumario, fecha en que él traicionó la libertad».⁴ Los he-

* Sir Hudson Lowe fue un general británico, gobernador de la isla de Santa Helena durante el cautiverio de Napoleón. El conde de Las Cases había publicado las últimas conversaciones de Napoleón en Santa Helena y O'Meara fue su médico en la isla y también escribió sobre él, lo mismo que Antommarchi, médico corso que le asistió en sus últimos momentos, contados, igualmente, en un libro. (N. del t.)

1. Heine, *Reisebilder*, II, *Ideen. Das Buch Le Grand*, cap. IX, en *Sämtliche Schriften*, edición a cargo de K. Briegleb, vol. II, pág. 276 (trad. cast.: *Cuadros de viaje*, Madrid, Espasa-Calpe).

2. *Reisebilder*, II, *Die Nordsee*, parte III, *ibid.*, pág. 232.

3. *Reisebilder*, IV, *Englische Fragmente*, X, *Wellington*, *ibid.*, pág. 593.

4. *Reisebilder*, III, *Italien*, I. *Reise von München nach Genua*, cap. XXIX, *ibid.*, pág.

chos no serían sino la vestimenta del espíritu humano, y la historia no sería otra cosa que su «viejo guardarropa». Todo el que hubiera vivido ese trozo de historia habría quedado entusiasmado por aquel hombre, embriagado hasta apurar del todo el cáliz de la fama y que «sólo en Santa Helena pudo serenarse».

Las dudas sobre la realidad de la experiencia y la mitificación de la imagen aparecen aquí entrelazadas, son las dos caras de un mismo acontecimiento. «Muchas veces me asalta la secreta duda de si yo lo he visto de verdad con mis propios ojos, de si hemos sido, realmente, contemporáneos suyos, y entonces es como si su imagen, desprendida del pequeño marco de la actualidad, se disipara, todavía orgullosa y señorial, en una pasada luz crepuscular.»⁵ El tiempo no será capaz de destruir una imagen así; la envolverá en una niebla de fábula, «y, finalmente, su monstruosa historia se trocará en mito». La mitificación, más que hacer olvidar los hechos y las identidades de la historia, los unifica y disuelve en lo típico e imaginario. Y entonces Prometeo deja de ser el nombre con que se indica la grandiosidad del fracasado de Santa Helena porque no se la puede comprender. Desde la perspectiva de un lejano futuro, que no parece sino realizar lo que al poeta le ocurre ya con su recuerdo cercano, Napoleón y Prometeo se hacen dos figuras indistinguibles. Se precisa de no poca pedantería para hacer de esto una cuestión y contestarla redactando una tesis: «Acaso, dentro de milenios, un sutil maestro de escuela demostrará irrefutablemente, en una docta disertación, que Napoleón Bonaparte es idéntico a aquel otro titán que robó la luz a los dioses y que, a causa de su delito, fue encadenado a una roca solitaria, en medio del mar, a merced de un buitres, que le devoraba cada día el corazón».⁶

Es la ironía de una ilusión perspectivista, que no puede pedirse aún al presente ni al futuro próximo, a su memoria o a la investigación histórica. Pero ahora, cuando todavía sigue siendo el gran sufrimiento, deja de ser el Prometeo dador de la luz, «que ha logrado proyectar la luz de su antorcha sobre la oscuridad de la Edad Media y de los demonios religiosos, desencadenando así una deflagración universal en la que todo lo rígido y encostrado es purificado, dándosele una nueva humanidad».⁷ No, Heine no se quedó, en la nitidez de su

5. *Reisebilder*, IV, *Englische Fragmente*, X, *ibid.*, pág. 593.

6. *Reisebilder*, III, *Italien. Reise von München nach Genua*, cap. XXVIII, *ibid.*, pág. 374.

7. J. Hermand, «Napoleon im Biedermeier», en *Von Mainz nach Weimar. Studien zur deutschen Literatur*, Stuttgart, 1969, pág. 113.

propio recuerdo, con aquella impresión del dios a caballo en el jardín de palacio. Proyectó la mitificación a una lejanía de milenios. Antes, lo fáctico tenía que ser lo suficientemente olvidado como para que el contorno de la imagen pudiera adquirir su valor. La mitificación no es cosa que pueda hacer un presente cercano. El procedimiento de Heine consiste en una inversión: después de haberse convertido Napoleón en Prometeo, al final Prometeo se convertirá, de nuevo, en Napoleón. Es como si esto se hubiera inventado aposta contra el modo de proceder de Goethe con el mito.

La segunda inversión de la saga prometeica está relacionada con el régimen de Luis Felipe. Heine achaca al ministro del rey-ciudadano, Casimir Périer, un delito increíble: haber pervertido el robo de la luz. Este hombre había sido, durante el período de la Restauración, portavoz de la oposición y, en cuanto tal, un modelo de actitud y dignidad, dotado de una lógica aplastante y racionalmente cimentada. Pero, de pronto, ignorando su propia fuerza, se doblegó ante los poderosos que él hubiera podido aniquilar, suplicando de ellos la paz, a la que él sólo hubiera debido acceder otorgándosela él mismo. Y ahora se le conocía por el «Heracles de la época del justo medio». Esta degeneración del carácter de un hombre que antaño tuviera «mucho de la hermosa formación de la ciudadanía» la pone Heine en correspondencia con la inversión del suceso mítico: «[...] un Prometeo al revés, que roba la luz a los hombres para devolvérsela a los dioses».⁸

A Heine le quedaba aún esperar la muerte del olímpico de Weimar, que había ocupado primero el lugar de identificación artística con Prometeo y después lo había integrado en la actitud resignada de su autoexperiencia. Ya no era posible aquel tono de rebeldía y orgullo, fresco y jovial. En 1825-1826, en el *Canto de las Oceánides*, del segundo ciclo de poesías del Mar del Norte, del *Buch der Lieder*, Heine había intentado aún renovar esa identificación. La diferencia es notoria. Las Oceánides, hijas del Océano y de Tetis, habían constituido, en la tragedia de Esquilo, el Coro cuya función era lamentar el tormento de Prometeo, pero también su rebeldía frente a los dioses. Ahora, el poeta está sentado en la arena, burlándose de los pájaros del mar y jactándose de su propia felicidad, de la amada que, en la lejanía, sueña con él. Ensayo, una vez más, la gran ilusión del poeta, que viene de aquel heroísmo genial del Sturm und Drang y del *Prometeo* goethiano. Pero el Coro de las Oceánides destroza esa ilusión,

8. Heine, *Französische Zustände*, IV (1832), en *Schriften*, op. cit., vol. III, pág. 145 (trad. cast.: *Lo que pasa en Francia: 1831-1832*, Madrid, Revista de Occidente, 1935).

calando en la huera autoseguridad del epígono. En el fondo de su jactancia no ven más que dolor.

Y entonces se acuerdan de Prometeo, al que tuvieron, antaño, que consolar, y exhortan a entrar de nuevo en razón y venerar a los dioses, hasta que el otro titán, Atlas «pierda la paciencia / y de sus espaldas descargue el pesado mundo / arrojándolo a la eterna noche». Pero, mientras, él, el hombre sentado junto al mar, sigue siendo tenaz como su ancestro, «que el fuego celeste / a los dioses robó y se lo dio al hombre / y encadenado a la roca, bajo el tormento del buitre / se resistió al Olimpo [...]». Sólo en el último verso del poema nos hace Heine saber a quién interpela el Coro de las Océánides, abandonando la tercera persona y concluyendo, en primera persona: «Y yo largo tiempo seguí sentado en lo oscuro, llorando». El poeta ya no es aquel alfarero de hombres en su taller, que promueve el conflicto con Zeus. Es un hombre que mira hacia atrás, desembragado de aquel autoencaramamiento del artista, al que ahora sólo le queda una amarga burla contra la naturaleza y que no puede afirmar su imagen de la realidad frente a la oscura amenaza y advertencia de las Océánides.

Ahora Goethe está muerto, y su Prometeo aparece, a una mirada retrospectiva, demasiado locuaz y ansioso aún de razones en la rebeldía. Heine vuelve de nuevo a la figura de Prometeo en 1833-1834, cuando accede a la petición que le hace el jefe de los saint-simonianos de París, Prosper Enfantin, de exponer al público francés el desarrollo de las ideas en la Alemania de entonces. Heine describió cómo la filosofía, encarnada en la metafísica de Christian Wolff, había sido arrastrada por las disputas de la teología protestante al ser llamada en ayuda, contra los pietistas, de los luteranos ortodoxos. Ese grito de ayuda lanzado por la religión a la filosofía había hecho inevitable su ocaso; mientras se defiendía, marchaba, hablando y hablando, hacia su propia perdición. Esto hace pensar en la actitud de mudez del mito y de sus poderes: «La religión, como todo absolutismo, no debe justificarse. Prometeo es encadenado a la roca por un poder que guarda silencio. Es más, Esquilo no deja que ese poder personificado diga una sola palabra. Ha de permanecer mudo [...]».⁹

La arcaica irrepeticibilidad del encadenamiento a la roca estriba en su mudez, que connota, al mismo tiempo, una falta de quejas y una falta de razones. El mito no es una teología, ya que el dios que castiga no se explica y no da pie a ninguna clase de teodicea. El mito se

9. *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, II. *Von Luther bis Kant*, en *Schriften*, op. cit., vol. III, pág. 578.

revela como un distanciamiento de toda disposición a la alianza, de toda búsqueda de diálogo, como si esto fuera una mera señal de debilidad. Prometeo es el testigo de ese *tremendum* que golpea en silencio y es soportado en silencio y sobre el cual se ha conseguido ya el primer triunfo al desatarse la locuacidad. La analogía política le resulta a Heine evidente: lo que, para la religión, es un «catecismo razonado» es, para el absolutismo político, el momento en que se ve obligado a publicar un «periódico oficial del Estado». «Aquí como allí, esto constituye, para el filósofo, nuestro triunfo, pues hemos hecho hablar a nuestros enemigos.» El mito no es el grado previo al *lógos* —su aún-no-poder—, sino la más intolerante exclusión del mismo. Sin embargo, por muy despreciada que sea y por muy alejada que esté del peso argumentativo del diálogo, la retórica significa el reconocimiento de la exigencia de presentarse «fisonómicamente», y explicarse a sí mismo.

Así como la mirada de Heine reposa, sin inmutarse, en la muda escena del encadenamiento del titán, es decir, en el núcleo arcaico del horror de una lisa y llana dependencia, este estrechamiento de la visión significará al mismo tiempo la exclusión de cualquier clase de alegorización de índole histórico-filosófica. Así como Goethe había buscado la imagen estática del alfarero de hombres en su taller, no su acción mítica, Heine elige esa mirada puesta en el Prometeo sufriente como una escena, de nuevo, sin historia. A partir de aquí, el mito que se ha desarrollado y vuelto narrativo y locuaz es ya, *in nuce*, la teodicea. Se autopropulsa hacia fuera desde esa esfera de poder mudo.

Antes de hacer una aproximación a la nueva identificación del poeta con el Prometeo sufriente en *Un cuento de invierno* debemos poner la atención en una utilización polémico-satírica del mitologema ocurrida poco antes y que cambia la ya mentada de *Lo que pasa en Francia*. Nos referimos al poema titulado *Kirchenrat Prometeo*, aparecido, primero, el 22 de junio de 1844, en *Vorwärts!*, y, luego, en los *Neue Gedichte*. ¿Cómo pudo haber merecido un consejero eclesiástico el título del titán?

Heinrich Eberhard Gottlob Paulus había publicado, en el año 1843, con el título *Die endlich offenbar gewordene positive Philosophie der Offenbarung - der allgemeinen Prüfung dargelegt*, la transcripción —de ochocientas páginas y comentada en un tono crítico y hasta polémico— del curso *Philosophie der Offenbarung*, de Schelling. Pero no era suficiente presentar a Schelling desde la perspectiva de un racionalismo protestante para poder ser, a los ojos de Heine, un Prometeo. Era casi obvio que, de esta fuente, incluso con el truco de la repro-

ducción de un curso académico, no podía robarse ninguna luz, de modo que el punto principal de ese poema burlesco consiste en decir que el «caballero Paulus, noble ladrón» sólo se hace acreedor al «supremo enojo» del Olimpo al robar los «cuadernos de Schelling» y, en vez de «iluminar a la humanidad», le procura lo «contrario de la luz, unas tinieblas que se palpan». ¿Por qué este ladrón engañado debería temer el destino de Prometeo, como le advierte Heine?

El trasfondo de todo esto es que Schelling, como sucesor de Hegel en la cátedra de Berlín, se había convertido en el filósofo del Estado prusiano, al que Heine llamaba el «sabio-del-mundo-cortesano» y cuya campaña contra él tuvo que provocar la ira del soberano. El *Staatszeitung* prusiano había arremetido, repetidamente, contra Paulus defendiendo los derechos de propiedad de Schelling sobre sus lecciones académicas. Ésta no es, en absoluto, la cuestión, escribe Varnhagen von Ense en su Diario el 9 de octubre de 1843, sino, más bien, la de «si Schelling es o no un vendedor de aire y un mentiroso, un filósofo en bancarrota que se adjudica pensamientos ajenos, culpando a quienes le demuestran esa sustracción de ser ellos mismos los que le han robado a él».¹⁰ Varnhagen no pudo resistirse, naturalmente, a hacer una visita al consejero eclesiástico Paulus, en Heidelberg. Allí se encontró, en vez de a un Prometeo, a «un hombrecillo flaco y viejísimo, de mente aún aguda, ojos escrutadores y verbo fácil». Se reía de la prohibición de su libro y de la cólera del filósofo. Volvería a hacer lo mismo, «y, si consiguiera una transcripción fidedigna de la Filosofía de la Mitología de Schelling, no dudaría ni un momento en imprimirla. Por lo demás, creo que Schelling mismo es consciente de ser un píllo, que, con la mayor desvergüenza, siempre ha mentido y fanfarro-neado [...]».¹¹

Heine no advertía desde una tranquila posición de espectador al consejero eclesiástico de Heidelberg que se cuidase de no caer en el destino de Prometeo. Él mismo se veía cercano a ese destino. En todo caso, esto es lo que soñó en el viaje de su *Cuento de invierno* mientras hacía noche en la fortaleza prusiana de Minden. Se le figuró, en sueños, aquella escena mítica de Ulises en la cueva de Polifemo, con la piedra tapando la entrada. Como Ulises al cíclope, cuando el guardián de la puerta de la ciudad le preguntó su nombre le dijo que se llamaba «Nadie» y que su profesión era la de oftalmólogo, que operaba a los ogros sus cataratas. Después de hacer gala de tanta desfa-

10. K. A. Varnhagen, *Tagebücher*, edición a cargo de L. Assing, vol. II, pág. 220.

11. 5 de agosto de 1845, *ibid.*, III, págs. 152 y sigs.

chatez frente al poder, el soñador es asaltado por sus personajes: el censor y los gendarmes. Lo arrastran fuera, encadenado, hasta una pared rocosa, ante la cual se ve a sí mismo, sin necesidad de mencionar el nombre, como Prometeo. Pues allí está el buitre, que, con sus garras y su negro plumaje, se asemeja al águila prusiana y que se pone a devorarle el hígado.

El sueño de Heine es que se ha convertido en el Prometeo del águila prusiana. Coquettea, seguramente, con un papel tan grande como el de aquél, pero ya no con el papel blasfemo del hacedor de hombres. Al fin y al cabo, lo que le liberó del sueño no fue más que la sucia borla —como se la muestra la luz de la mañana— del dosel de la cama en la hospedería de Minden: «Yacía yo en Minden, en sudado lecho, / y el águila se hizo de nuevo borla».¹²

Esta asociación de Prometeo en sueños, y, por añadidura, en una pesadilla, había sido ya formulada anteriormente, en 1824, en el *Harzreise*, con otra referencia, entonces obligada. «En una noche negra como el betún llegué a Osterode. No tenía ganas de comer, por lo que me acosté enseguida. Estaba cansado como un perro y me quedé dormido como un dios. En sueños, volví de nuevo a Gotinga [...]» En ese mundo onírico se malogra, por tanto, su huida de los estudios y de los libros; el soñador vuelve a estar en la biblioteca de Derecho, consultando viejas disertaciones. Al dar las doce campanadas, se le aparece la titánide Temis, con toda una comitiva de juristas, que se enzarzan enseguida en pedantes disputas y declamaciones hasta que la diosa pierde la paciencia y se pone a gritar, «en un tono del dolor más acerbo y terrible», que está oyendo «la voz del querido Prometeo». Por lo visto, la comparación del estrépito que arman los juristas en sus discusiones con el ruido del oleaje del mar habría suscitado la asociación con el Coro de las Oceánides en la escena de Esquilo, convirtiéndolo en la viva imagen de la resignación. Todo aquel guirigay en torno a una artificial jurisprudencia tenía que resultar impotente ante el restallido de un dolor auténtico, pues «una fuerza burlona y un poder mudo encadenaron al inocente a la roca del suplicio, ¡y todos vuestros voceríos y altercados no pueden aliviar sus heridas ni

12. *Deutschland. Ein Wintermärchen*, cap. XVIII (trad. cast.: *Alemania. Un cuento de invierno*, Madrid, Hiperión, 2001). Es probable que Heine hubiera soñado, de verdad, con la negra águila prusiana, que le devoraba el hígado, pues lo dice también en sus *Geständnisse* (*Schriften*, VI/1, pág. 459), en *Die Nordsee*, II, poema quinto (*ibid.*, I, págs. 202 y sigs.), y en el prólogo de las *Französische Zustände* (*ibid.*, III, pág. 95).

romper sus cadenas!». ¹³ Aquí, el sueño deviene la escena escatológica de la jurisprudencia que él tanto odiaba. La diosa rompe a llorar, y toda la asamblea gime con ella, como sobrecogida por una angustia mortal; el techo de la sala se resquebraja, los libros se caen de sus estantes, es como un fin del mundo en el estrecho marco de una sala. El soñador huye hacia otra sala, la de antigüedades, donde están los cuadros de Apolo y Venus. Éste es el libreto onírico en que se representa la transformación del jurista en poeta.

Cuando, sin embargo, en la segunda edición francesa del *Harzreise*, en 1858, el Prometeo del sueño se puso directamente en relación con Napoleón —cambiando la «roca del suplicio» del texto alemán por la «*rocher dans l'océan*», conocida a todo lector francés— esto significaba un falseamiento, oportunista, de la conexión original, en donde se figuraba la desproporción entre la jurisprudencia pedante y la violencia descomunal de la injusticia sufrida por el titán.

De modo que el pasaje onírico de Prometeo que aparece en *Un cuento de invierno* había sido preparado durante dos décadas. Entretanto, el poeta había escalado él mismo, en un laberinto insoluble de sueños de deseo y de pesadillas, la roca del titán. Esta actitud no quedó oculta a sus contemporáneos, a los que resultaba inequívoca. Así, en 1838 Ludwig Wihl escribía, en el *Telegraph für Deutschland*, acerca de Heine en París: «El hondo dolor cósmico que él hace propio me parece a mí una invención poética; no he captado mucho de ello en el propio Heine. Mientras Prometeo se queja de que un buitre le está vaciando el pecho Heine ha atraído él mismo hacia sí al buitre para poder quejarse de una forma interesante». Lo que se le cuestiona a Heine se le concede a Börne: «En Börne sí que ardía un dolor prometeico [...]». ¹⁴

Pero incluso despierto y dentro de la más horrible realidad no se le ahorró a Heine la identificación con Prometeo, cuando volvió a tener un dios para «permitirse, cuando el dolor apriete excesivamente, algunas imprecaciones blasfemas». ¹⁵ No se trataba ya del Zeus mítico, ni tampoco de aquel «dios bondadoso y amable» en el que Heine había puesto los ojos, «por obra y gracia de Hegel», en su juventud.

13. *Reisebilder*, I, *Die Harzreise*, en *Schriften*, op. cit., vol. II, págs. 108-110 (trad. cast.: *Cuadros de viajes [viaje por el Harz]*, Madrid, RDP, 1936).

14. M. Werner y H. H. Houben (comps.), *Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen*, Hamburgo, 1973, vol. I, págs. 353 y sigs.

15. Heine a Heinrich Laube, 7 de febrero de 1850, en *Briefe*, op. cit., vol. III, págs. 197 y sig.

Ahora era un dios del que escribió, con una expresión terrible, a Laube: «La mano de este gran torturador de animales pesa sobre mí».¹⁶ Y, entonces, la representación se transforma, por sí sola, en el icono mítico que tan cerca había estado de Heine durante toda su vida, como una profecía inescrutada y cuyo sentido ahora se le iba revelando: «Padezco horrores, soporto dolores realmente prometeicos a causa de la envidia de los dioses, enfadados conmigo por haber hecho partícipes a los hombres de algunas lamparillas que alumbren su noche, algunas lucecillas de cuatro cuartos. Y digo "los dioses" porque no quiero decir nada del buen Dios. Ahora conozco a sus buitres, que me inspiran un gran respeto».¹⁷

El cambio de lenguaje en estas frases es perturbador. Heine da una visión idílica de sí mismo como ilustrado, como dispensador de luz, y ese poco de ilustración aportado basta para que se le derribe con tanta dureza. Pero los dioses de los que está hablando deben ser los dioses míticos cuando, a renglón seguido, vuelve a su Dios, en singular, y a «sus buitres» haciendo así del nuevo Dios el viejo Zeus, adscribiéndole, sólo a Él, los torturadores mensajeros. En Minden el ave torturadora había sido aún el águila del Estado prusiano; ahora, en la última utilización del mitologema como retrato de la mísera degradación de este hombre, enfermo ya de muerte, se le reemplaza por el carroñero buitre. La impotencia que siente frente al dolor es el contragolpe por el autoencumbramiento de la Ilustración, el padecimiento individual es un martirio a pagar por el fracaso de la misma. Por ello, el mitologema pudo otra vez desprenderse totalmente de su identificación con el poeta y ser proyectado a la humanidad entera, castigada, históricamente, a estar atada, por su rebeldía, a la roca del planeta: «La tierra de las grandes rocas en donde la humanidad —que es, propiamente, Prometeo— está encadenada y es devorada por el buitre (de la duda). Ha robado la luz y sufre su martirio».¹⁸

Heine se ha dado a sí mismo ánimos, si se puede decir así, cantando con frivolidad, para no afrontar el viejo problema de la justificación de Dios. Nietzsche trata de pararse antes de llegar al mismo, para no tener que echárselo a la cara. En su juventud había tomado

16. Heine a Laube, 12 de octubre de 1850, *ibid.*, pág. 232.

17. Heine a Julius Campe, 21 de agosto de 1851, *ibid.*, pág. 296. Pero a Goethe le había echado en cara que era una llama que no quería consumirse; él, Heine, «no envidiaría esas tranquilas lamparillas de sus noches, que van prorrogando, tan moderadamente, su existencia» (*Schriften*, VI, 1, pág. 628).

18. *Aufzeichnungen*, en *Prosa-Nachlass*, ed. de E. Löwenthal, págs. 135 y sigs, con el título *Aphorismen und Fragmente*, en *Schriften*, op. cit., VI/1, pág. 640.

nota de ello y lo había superado mediante el concepto de apariencia, como Kant la dialéctica de la razón pura: lo que no había manera de justificar como realidad podía hacerse fácilmente soportable como una bella apariencia, «con ese sentido y tras-sentido del artista, detrás de todo suceso». Así lo veía él mismo retrospectivamente, cuando escribió, en 1886, el prólogo para la nueva edición de *El nacimiento de la tragedia*. El mundo podría defenderse en cuanto obra de arte total. De aquella seriedad definitiva, vinculada antaño a todo lo que debía ser realidad, valía más no hablar. Ésa fue la última forma de la teodicea, antes de la muerte de Dios.

Del fracaso de Descartes en la superación de la más abismal de sus dudas, a saber, que todo conocimiento podía ser víctima de una superpotencia engañadora, Nietzsche sacó una nueva consecuencia: si no había manera de refutar a ese *Dieu trompeur* cabría hacer de él el Dios de una metafísica de artista. Si se hubiera podido salvar la verdad de la razón del mundo, el arte habría tenido que seguir siendo, definitivamente, una mentira.¹⁹ El fracaso de la epistemología de Descartes y de sus sucesores permitía su transmutación en una estética del mundo, que, por su falta de relación con la verdad, es accesible, antes que nada, al goce. El ser espectador permite una actitud serena, incluso —o precisamente— ante una escena de índole trágica.

Este tipo de dios, sin embargo, que no es un engañador, pero sí un despreocupado artista, merece el destino wagneriano del *Crepúsculo de los dioses*. Es evidente que la «muerte de Dios», en la proclamación de Nietzsche, no es otra cosa que el acontecimiento de una tragedia en la cual se ha convertido la historia misma. Ya en 1870, en los trabajos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche había escrito: «Yo creo en la ancestral expresión germana: todos los dioses han de morir».²⁰ En los esbozos sobre el drama *Empedokles*, de la misma época, se lee «¡El gran Pan ha muerto!», en representación de lo que, en el quinto acto, debe ser la obra del filósofo. La construcción dinástica del mito griego tuvo siempre dificultades en hacer desaparecer a los dioses caídos; no les estaba permitido morir, ya que los griegos no sabían asociar nada mejor con el concepto de

19. Nietzsche, «Versuch einer Selbstkritik», en la nueva edición de *Geburt der Tragödie*, 1886, en *Gesammelte Werke*, Musarion, vol. XXI, págs. 111-124 (trad. cast.: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. de A. S. Pascual, Madrid, Alianza, 5ª reimpr., 2002).

20. Pensamientos acerca de «la tragedia y los espíritus libres», en *Werke*, op. cit., vol. III, pág. 259.

dios que la inmortalidad. Pero el pensamiento de generación contradice este atributo. Originariamente, la inmortalidad no tenía cabida en el mito, sino, más bien, la recomposición de lo despedazado, como del Fénix a partir de las cenizas. Es totalmente consecuente que una mitificación de la historia conozca la muerte de los dioses que han ido dominando, respectivamente, en las distintas épocas. Nietzsche intentará abrirse paso con esto, mediante su «corrección», en contra de la tradición, de lo prometeico.

En la concepción de Nietzsche no encuentra sitio que Prometeo sólo se pueda salvar utilizando la predicción de un hijo de Zeus que está por venir, para presionar así al ya enamorado y encaprichado de Tetis. Pues la oportunidad definitiva del hombre depende, justamente, del derrumbamiento de los dioses. Dado que aquél es tan bueno como tonto únicamente podrá ser feliz cuando los dioses «hayan llegado a su ocaso definitivo». En todo caso, así era avistado por él, a finales de los años setenta, el «camino hacia un paganismo alemán» actualizado en el arte wagneriano.²¹ Prometeo ha de callar todo lo que sepa sobre la caída de los dioses, para que Zeus *no* sea advertido de dar el paso que le llevará a engendrar a su vencedor. El ocaso de Dios es la condición de cualquier posible aurora del hombre.

La perspectiva nietzscheana sobre el mito exige, antes de nada, que la rivalidad entre Zeus y Prometeo no sea una cuestión dinástica. Zeus siente un encono de muerte porque sólo con la operación de «una sola» mano puede conseguirse un mundo que sea una obra de arte total. La participación de Nietzsche en este mito está horra de cualquier rasgo moralizador; lo que tiene a la vista es la rivalidad entre dos obras del arte total, propias de dos «tramposos», en el sentido del «inmoral dios-artista» que escenifica su representación total del universo. Si todas las simpatías caen del lado de Prometeo es porque, con el engaño en el sacrificio, había mostrado de qué artimañas era él capaz.

Nietzsche tenía presente lo que veía Wagner cuando en la portada de *El nacimiento de la tragedia* hizo poner la viñeta del escultor Rau, donde se representa a Prometeo liberado, con un pie encima del águila, muerta por la flecha de Heracles, y llevando aún en sus brazos, con gesto rebelde, las cadenas rotas. En el prólogo, el autor se imagina el momento en que el destinatario a quien va dedicada la obra se percatará de esta relación y asociará el nombre del autor con

21. Véanse sus «anotaciones críticas y personales acerca de mis escritos de la primera época», en *Werke, op. cit.*, vol. XXI, pág. 68.

el hecho de que éste ha sido consciente, en todo lo escrito en este libro, de que él, su interlocutor, es la encarnación del arte — «la tarea suprema» y «la actividad propiamente metafísica de esta vida».

La teoría del origen de la tragedia se basa en una tesis más general sobre la esencia de la cultura, según la cual la altura de sus prestaciones presupone la profundidad de su cimentación en la hostilidad hacia lo humano, sobre lo cual se alza. En este sentido, la historia de Prometeo se hace más un mito de la enemistad de Zeus hacia la humanidad —un mito del mantenimiento y contrapeso de esa enemistad— que de su superación mediante los padecimientos del encadenado del Cáucaso. Los griegos no habían olvidado del todo aquello sobre lo que se basaba la fenomenal luminosidad y serenidad de su cultura: «La cultura, que es, sobre todo, una auténtica necesidad de arte, está cimentada en el horror: pero éste se da a conocer en el crepuscular sentimiento del pudor».²² En ese pensamiento fundamental se inserta la conocida imagen de Prometeo. Esa verdad, que tan terrible suena, sobre la conexión entre la cultura y los padecimientos, no deja ni un resquicio de duda acerca del valor de la existencia: esa verdad es «el buitre que picotea el hígado de este prometeico promotor de la cultura».

Si se pregunta por el contenido concreto de esa imagen, podemos decir que el sufrimiento de Prometeo viene asociado al hecho del cual es castigo: al traer el fuego, creó las condiciones para el trabajo humano, y también, sobre todo, para sus formas esclavas, que someten a la masa al servicio de la forma de vida de unos pocos, pues el esquema fundamental de Nietzsche se adhiere a la afirmación, deducida de los griegos, de que la esclavitud es un factor esencial de una cultura. «Para posibilitar a un pequeño número de hombres olímpicos la producción de un mundo de arte» habría incluso que incrementar todavía más la «miseria de los hombres que llevan una vida fatigosa». Aun cuando Nietzsche no haya sacado de la fase de esbozo ni incorporado a su publicación, dándole la categoría de norma, esa constatación por escrito del hecho histórico, sí nos permite hacer, respecto a la historia de Prometeo, la reflexión de que, en ella, tal como se muestra en la viñeta de la portada del libro, no se apunta a la

22. Véanse los apuntes sobre *Ursprung und Ziel der Tragödie* (trad. cast.: «Escritos preparatorios» de *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza, 1988), anotaciones complementarias de una «ampliación de *El nacimiento de la tragedia*» [a principios de 1871, y que lee a Cosima Wagner en su residencia de Tribschen en abril, como lo hace constar en su Diario. (*N. del t.*)]. Desarrollo de la segunda parte de la disposición original de § 9, en *Werke, op. cit.*, vol. III, págs. 280 y sigs. Lo que Nietzsche llama «ampliación» fueron partes no incorporadas al libro publicado.

liberación. Ve como una tendencia inmanente al mito incluso la agudización de los sufrimientos por los que pasa el amigo del hombre al fundar su cultura. De ello habla un esbozo sobre la segunda parte del libro, que trataría de «los medios de la voluntad helénica para llegar a su meta, al genio».

Nietzsche concede que en su postulado del cimiento de la cultura está «la fuente de aquella rabia» que habría ido alimentando en todas las épocas tanto contra las artes como contra la Antigüedad clásica a gente comunista, socialista o liberal. Todos ellos sólo podían esperar acabar con aquella desigualdad mediante «la aniquilación iconoclasta de las reivindicaciones del arte». Con esto, él no está en condiciones de contestar a la pregunta de por qué, luego, no pudo triunfar el desprecio de la cultura y el «ensalzamiento de la pobreza del espíritu». Recurre, vagamente, a una serie de «fuerzas ineluctables [...], que son, para el individuo, una ley y un límite» y que así, con sanciones, protegen el derecho privilegiado que se le debe a la cultura. De lo contrario, «los muros de la cultura no estarían circundados por otra cosa que por gritos de compasión». Aquellas fuerzas pueden quedar englobadas en el nombre de Prometeo, si éste no sólo representa la desproporción, inmanente a la cultura, entre su grandeza y su humanidad, sino también su instancia garantizadora: en tanto siga encadenado a la roca del Cáucaso no hay manera de expugnar el cercado de esa región sagrada. No obstante, sigue siendo, igualmente, la conciencia encarnada de aquella implicación de la cultura y no nos deja olvidar de qué forma los griegos supieron mantener a distancia la presión de las necesidades de la existencia y de su superación. Prometeo representa el tipo contrario al esclavo, ese «ciego topo de la cultura»;²³ él sufre a sabiendas sus condiciones.

Ese saber del fondo antihumano de la cultura significa, potencialmente, un peligro para la existencia de la misma. Por ello, Nietzsche hace del Estado su garante; éste sería la realización de la voluntad de aquellos a los que, exonerados del trabajo de los esclavos y aprovechándose del mismo, se les posibilita la creación y el goce del arte. Además, ese Estado no sólo es un compendio de prácticas coactivas, sino también de una producción de imágenes fantásticas que impiden el desenmascaramiento de su función y que «son, con mucho, más potentes que incluso el hecho de percatarse, sensatamente, de que uno es engañado».²⁴ Vemos que Nietzsche ha aprendido de Pla-

23. *Ibid.*, acerca de § 10, *Werke, op. cit.*, vol. III, pág. 283.

24. *Ibid.*, sobre § 11, pág. 287.

tón lo que es la sofística, cuya desvalorización él no comparte. Más bien querría ser el nuevo Gorgias, la encarnación de la buena conciencia en la voluntad de engaño. Ésa es la raíz genuina de su enemistad con Sócrates, un sofista apóstata, y contra el sistematizador de esa apostasía, Platón. Nietzsche no ha visto en la sofística un fenómeno de decadencia. Para él, representa el acto de fuerza hecho posible y necesario con la caída de la *pólis*, es decir, con el desgaste de lo que Platón habría rescatado mediante la transcendencia de las ideas. Si el demonio maligno de Descartes no podía ser refutado, lo que quedaba era convertirse uno mismo en ese demonio, mediante la «voluntad de poder».

Lo que Nietzsche no tomó de la comprensión que la Antigüedad tenía de sí misma fue la vinculación entre conocimiento y *eudaimonía*. Que «todo conocimiento más profundo es terrible» lo llama él su «confesión de fe».²⁵ Nada de lo representado como grato podría resistir a una averiguación profunda de su verdad; el conocimiento se hace notar únicamente por el hecho de dimanar de él horror y dolor. Y este hallazgo no es una mera contingencia que puede acompañar a la constitución humana; ocurre, más bien, que la propia naturaleza, «cuando se esfuerza por crear lo más bello, es algo terrible»,²⁶ lo cual no es sino otra formulación de aquella frase de que, lo mejor para el hombre sería no haber nacido; pero el hecho de poder crear cultura justifica el haber, de hecho, nacido. Nietzsche lo expresa con el tema que sirve de marco a la *Iliada*: ese horroroso derroche de hombres a lo largo de la guerra de Troya se hizo a causa de la hermosura de Helena.²⁷ Lo bello no es lo verdadero, pero justifica que el hombre escape a los horrores de la verdad para padecer sus dolores, al menos, por algo que merece la pena.

Se abre, «por así decirlo, la olímpica montaña mágica y nos muestra sus raíces». Dado que la tragedia da una respuesta negativa a la pregunta por la razón de ser, «para poder, simplemente, vivir» se precisa de lo no obvio. Lo que se presenta ante el abismo sin fundamento, ese entramado mítico de dioses que están unos con otros y unos contra otros ha sido formulado por Nietzsche como el «resplande-

25. Prólogo dirigido a Richard Wagner de *El nacimiento de la tragedia*, en su versión del 22 de febrero de 1871 (*ibid.*, pág. 273). La versión publicada del prólogo está datada «a finales de 1871» y no contiene esa «mi confesión de fe».

26. Anotaciones sobre «el origen y el fin de la tragedia» (véase nota 22), respecto a § 8, *ibid.*, pág. 277. Podemos recordar aquí que ese libro se iba a llamar, al principio, *Seriedad griega*.

27. Acerca de § 11, *ibid.*, pág. 288.

cientemente nacimiento onírico de los Olímpicos», dominando, también aquí, la representación de que, si bien en el mito lo antiguo ha sido derribado, le sobrevive esa «tremenda desconfianza hacia las fuerzas titánicas de la naturaleza».²⁸ Aunque el propio Prometeo sea titán, no se alude a él para dar nombre a esa desconfianza, sino a «aquel buitre del gran benefactor del hombre», junto con el destino de horrores de Edipo, la maldición de los atridas y toda la «filosofía del dios del bosque». Sólo hay serenidad del lado de acá de los horrores. ¿Pero cómo se cerciora la conciencia de que está de este lado? Todo empuja a que el mito relate su historia como la historia de un pasado definitivo. Pero ¿no será, más bien, que se acuerda de ella como de algo que ocurre aún en el presente? Lo que había sido sucesión y opresión dinástica a lo largo del tiempo —si bien un tiempo totalmente indeterminado— se estratifica como en un sistema de refrenamiento y relegación al olvido. La cultura que Nietzsche llama «apolínea» lo primero que tiene siempre que hacer «es derribar un reino titánico y matar a los monstruos».

El nacimiento de la tragedia es un libro utópico. No trata del pasado, sino del futuro, lo cual ocurre en virtud de un argumento que Nietzsche toma de una conferencia sobre *El drama musical griego*, de enero de 1870, no incorporado al libro, pero donde se concluía: lo que realmente fue será, en el futuro, posible. No es todavía el retorno de lo igual, pero sí una de sus acuñaciones previas. La garantía para lo todavía —o de nuevo— posible es, ella misma, mítica, en contra de un concepto lineal de la historia que ve en ella una secuencia de singularidades, de cosas irrepetibles que sólo quedan en el recuerdo. La carga metahistórica de este «libro sospechoso» quedaba ya concentrada en la frase de la conferencia: «Lo que esperamos del futuro ya fue, una vez, realidad [...]».²⁹

En *Ecce homo*, al final de su trayectoria espiritual, Nietzsche opinaba que el título de su primera obra hubiera podido ser «Lo griego y el pesimismo». Y entonces la «aplicación al wagnerismo» habría tenido menos que ver con la sugestión de que éste era un «síntoma de ascensión».³⁰ Ahora todo queda rectificado: propiamente, la tragedia

28. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, § 3, en *Werke*, op. cit., vol. III, págs. 32 y sig.

29. *Das griechische Musikdrama*, *ibid.*, vol. III, pág. 187 [conferencia sobre la tragedia griega, junto con *Sokrates und die Tragödie*, también de principios de los años setenta, publicadas póstumamente, (*N. del t.*)] (trad. cast.: «El drama musical griego», en *«Escritos preparatorios» de El nacimiento de la tragedia*, op. cit.)

30. *Ecce homo. Wie man wird, was man ist* (1881), *ibid.*, vol. XXI, pág. 223 (trad. cast.: *Ecce homo: cómo se llega a ser lo que es*, Madrid, Alianza, 1997).

no sería una demostración de que los griegos fueran pesimistas. Aquí, como en todo, Schopenhauer se habría equivocado. Pero la retractación de lo superficial cae, ella misma, en la superficialidad: al tratar de eliminar de la obra las «esperanzas puestas en el nombre de Wagner» y querer verlas olvidadas, incrementa Nietzsche el grado de justificación utópica del futuro mediante lo completado en el pasado e incurre en algo tan descomunal como indeterminado. «En este escrito habla una fenomenal esperanza», pero ¿a qué «futuro dionisíaco de la música» puede todavía dirigirse? Probablemente a la no escrita ópera *Zarathustra*. Se debería poner, sin contemplaciones, su nombre, o el término «Zarathustra» donde *El nacimiento de la tragedia* había colocado el nombre de Wagner: «La imagen cabal del artista ditirámico es la imagen del poeta, ya preexistente, del *Zarathustra* [...]. El mismo Wagner tuvo un presentimiento de ello; no se reconoció en el escrito». ³¹

A la concepción nietzscheana del mito se opuso, en una espectacular polémica, el joven Wilamowitz. Éste negaba la existencia de un reino de titanes, así como su importancia determinante para toda una época «donde rigen las oscuras fuerzas de la naturaleza, antes de la aparición de sus vencedores, unos poderes naturales amigos del hombre». ³² Esto nos lo enseñaría la sana razón humana y también, naturalmente, el estudio de los mitos. Pero nos pueden enseñar ambos lo que quieran, que lo que resulta evidente es la voluntad de aquel filólogo de rechazar el pensamiento de una oscura época primitiva de poderes dominantes que habrían sido reemplazados luego por otra dinastía de dioses de fisonomía más amable. Él tenía miedo por aquellos que habían inventado esas «historias» del mito,

31. *Ecce homo*, *ibid.*, pág. 228. El final del *Zarathustra* estuvo listo en 1883, justo a la misma hora —Nietzsche la llama la «hora sagrada»— en que Richard Wagner moría en Venecia. En ello ve él una *significación mítica*, pues «puede que todo el *Zarathustra* deba ser incluido entre lo musical» (*ibid.*, pág. 247).

32. U. v. Wilamowitz-Möllendorff, *Zukunftsphilologie!*, segunda parte, «Eine Erwiderung», Berlín, 1873, en ed. de K. Gründer, *Der Streit um Nietzsches «Geburt der Tragödie»*, Hildesheim, 1969, págs. 113-135 (discusión recogida, como dijimos, en la trad. castellana de Rohde, Wilamowitz y Wagner, *Nietzsche y la polémica sobre el nacimiento de la tragedia*, en edición de L. de Santiago, Málaga, Ágora, 1995).

En un punto Wilamowitz ha sido presentado, definitivamente —¡cosa rara en filología!—, como errado en su enfrentamiento con Nietzsche: *Dioniso* no llegó a Grecia, según dice aquél, «lo más pronto, en el siglo VII», no siendo, pues, un dios primitivo de Grecia, sino que, como demuestra su culto y los nombres respectivos en el desciframiento del escrito lineal B de Creta, su presencia, incluso en el Peloponeso, ha sido confirmada ya en el siglo XIII.

si la totalidad de esas historias revelara también «la historia» de lo que es un mito.

No es una cuestión de valoración. Tampoco en Nietzsche se fundamentaba su preferencia por lo dionisiaco diciendo que se trataba, sin más, de lo genuinamente arcaico. De ser así, no se hubiera podido deducir de ello nada para el futuro. Lo no sostenible, según la tesis de Nietzsche, era la benevolente idea preconcebida de que la disposición a la serenidad y a una bella grandeza hubiera estado vinculada, de antemano y constitutivamente, al natural de los griegos. Esta peculiar forma de ser tuvo que aparecer, más bien, como un corto epílogo tras un largo período de clarificación de una herencia sombría, un episodio acaecido poco antes de la caída de los dioses en la alegoría o en la filosofía, o incluso en la sátira.

No se trataba, para el filólogo, de una cosa secundaria. La pregunta fundamental del joven Wilamowitz no podía ser sino la siguiente: ¿de qué cosas anteriores habrían sacado o creado los griegos sus dioses? ¿Fue un paulatino proceso de transformación a partir de terribles y grotescas formas animales o demoníacas, formas, en todo caso, inhumanas? ¿No iban a poder hacer los griegos lo que pudo hacer, tras ellos, el Dios cristiano y, después, el genio artístico, esto es, crear de la nada, o casi de la nada? En cualquier caso, Wilamowitz creía al espíritu griego capaz de hacer surgir dioses de figura humana y con sentimientos humanos a partir de las informes fuerzas naturales que los helenos habían traído de los lugares de origen de sus tribus. En suma, se habría realizado un acto artístico que daba, sin transición alguna, una imagen a aquello que hasta entonces no la tenía. Sólo así se habría convertido el arte griego en una «pura emanación del espíritu helénico», que no creó monstruos del tipo de los indios o egipcios ni fetiches semíticos, sino que «dotó de divinidad a las imágenes de los seres superterrenales sólo mediante una humanidad sublimada en eterna belleza: a la que incluso nosotros no podemos acercarnos si no es en actitud reverente».

El genuino carácter informe de aquellas viejas potencias naturales, con las cuales debieron tener que confrontarse los helenos en la región de donde procedían, les permitió transportar fielmente a sus dioses en sus movimientos migratorios. Se comportaron como lo hubieran hecho buenos filólogos y, no obstante —o precisamente por ello— consiguieron hacerse, en esta materia, creadores, de modo que las genealogías de los dioses del mito no tendrían nada que ver con su origen real. Al fin y al cabo, no serían sino una compilación de índole sistemática y armonizadora por parte de Hesíodo. El mito no

contaría su propia historia. En él no se podría ver lo fatigoso que le habría resultado cambiar de una forma ritual a otra rapsódica, llegando, mediante un trabajo incesante, a una frívola ligereza. La conversión de los dioses en formas humanas no es, para Wilamowitz, un tema de la historia de las religiones. Si lo fuera, el arte griego no habría podido, con Praxíteles, llevar a término esa obra de iconización haciendo frente a la no-iconicidad de aquello que, originariamente, sólo tenía nombre.

Nietzsche no ha hecho sino cuestionar la herencia del clasicismo alemán en el ámbito de la filología nacida del mismo, desatando con ello la furia de Wilamowitz: «[...] Yo veía negado aquí el desarrollo de milenios; quedaban borradas aquí las revelaciones de la filosofía y de la religión, a fin de que, en este desierto, un pesimismo desteñido urdiese sus agridulces caretas; aquí quedaban despedazadas las imágenes de los dioses, con las que la poesía y las artes plásticas habían poblado nuestro cielo, para venerar, en el polvo de sus ruinas, al ídolo Richard Wagner; aquí se desmoronaba lo construido por una aplicación de milenios y un genio brillante, y todo para que un soñador embriagado lanzara una extraña y profunda mirada a los abismos dionisiacos; no podía soportarlo [...]». Más soportable es, para nuestro filólogo, que, si bien la pura acuñación de las más hermosas capacidades griegas había tenido lugar en los primeros tiempos homéricos, posteriormente y mucho después esto decayese, convirtiéndose en formas inferiores en donde se representaba lo desagradable y carente de interés. Lo que nos fascina en los griegos tiene que haber sido expresión de su carácter originario, no resultado de su autopotenciación y del esfuerzo por distanciarse de lo primitivo. Sólo lo originario podría representar lo valioso.

Por lo demás, la filología clásica académicamente acreditada no ha arremetido de forma unánime, junto a Wilamowitz, contra el libro nietzscheano sobre la tragedia. Acaso se ha prestado demasiado poca atención al hecho de que precisamente un nombre tan decisivo para la teoría de la tragedia antigua como Jacob Bernays haya declarado que Nietzsche, si bien de una forma exagerada, defiende opiniones que él mismo había desarrollado en su tratado acerca de la teoría de la tragedia en Aristóteles. Bernays había publicado en 1857 este libro con el título *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*. Cosima Wagner informó a Nietzsche de tales declaraciones en una carta fechada el 4 de diciembre de 1872; Nietzsche replicó que decir esto era «toda una señora frescura por parte de este judío culto e inteligente», pero, al mismo tiempo, «una divertida señal

de que “la gente astuta del país” anda barruntando ya algo». ³³ Posteriormente Nietzsche tampoco discutiría que la tesis de Bernays sobre Aristóteles no fuera correcta, pero sí la verdad de la propia teoría de Aristóteles: «No para librarse del terror y la compasión, no para purificarse, mediante una vehemente descarga, de una pasión peligrosa —así lo malentendió Aristóteles—, sino para ser uno mismo, más allá del terror y la compasión, el eterno placer del devenir, aquel placer que encierra también en sí mismo el placer de aniquilar [...]». ³⁴

Una mirada de reojo hacia una de las grandes polémicas del siglo nos hace comprender mejor lo que había significado, para Nietzsche, la soledad de Prometeo —no sólo entre los dioses, sino entre los mundos de los dioses—. Prometeo salva la afinidad entre los titanes y los hombres hasta dentro de la época de los Olímpicos, con la indiferencia de éstos respecto al hombre, que ya estaba allí cuando ellos llegaron y cuyo derecho a la existencia se había hecho cuestionable con el cambio dinástico. Tal como Nietzsche quiere ver al titán, su inclinación hacia los hombres es de carácter bárbaro y la mitigación de su situación vital mediante la fundación de la cultura no resulta, claramente, vigorizante, es decir, no es, claramente, un favor. Nietzsche pone sobre el titán, a causa de la humanidad, una carga aún mayor que la asignada por el mito tradicional: «Prometeo tuvo que ser desgarrado por los buitres a causa de su amor titánico hacia los hombres[...]». ³⁵ Ya la forma de aludir, con ese lenguaje, al desgarrado —como al impúber Dioniso descuartizado por los titanes— revela, en su exageración, la decepción que le deja el mitologema, con su desvaído pasado de horror. En cualquier caso, a Nietzsche no le basta el carácter arcaico de Prometeo en la tragedia de Esquilo. No cambia nada de esto que, de todos modos, lo dionisíaco y lo apolíneo no se hayan sustituido el uno al otro de una sola vez y para siempre, sino que «han dominado la esencia de lo helénico con nacimientos siempre nuevos y que se van sucediendo entre sí, acrecentándose mutuamente».

33. Nietzsche, *Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, Weimar, 1940, vol III, pág. 328 (trad. cast.: *Epistolario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999). El ensayo de Bernays está a disposición en una nueva edición, prologada por K. Gründer, aparecida en Hildesheim, 1970.

34. En el *Ecce homo* [cap. «Sobre El nacimiento de la tragedia», 3] esto es ya una cita, en relación con la psicología de la tragedia, extraída de *El crepúsculo de los ídolos*, de 1888 (*Werke, op. cit.*, vol. XVII, pág. 159).

35. *Die Geburt der Tragödie*, § 4, *ibid.*, vol. III, págs. 37-39.

Claro que es Esquilo quien se acerca más al esquema de la tragedia considerado por Nietzsche como el originario: el coro debía acompañar e instrumentalizar la aparición del dios, y así como había comentado, primeramente, la visión del Dioniso sufriente y renovado, así lo hace ahora con la del Prometeo encadenado y, finalmente, liberado. Sólo que el héroe sufriente ya no es meramente «presentado», sino «representado», con el coro ubicado en un plano determinado de la realidad, mediante un diálogo que Nietzsche sospecha que es de índole socrática.

Es interesante ver, para la concepción nietzscheana, el hecho de que cite y cómo cita la oda *Prometeo* de Goethe, sin insistir en la distancia de esa época respecto al mito, ya que, para él, es importante que no estemos continuamente pensando que ese dios sufriente no es precisamente el «hombre, encaramado a lo titánico», que pugna, él mismo, por su cultura, obligando a los dioses «a que se unan a él». Si este poema estaba llamado a ser el «himno por antonomasia de la impiedad», en la tragedia, en todo caso, no había ni rastro de algo así. Su trasfondo es la situación calamitosa del hombre dejado a sus propias fuerzas, el cual necesita un dios, pero no, ciertamente, un dios olímpico que considere inútil su existencia.

La tragedia no habría «medido toda la sorprendente profundidad de horrores» del mito, y menos mediante la «serenidad de la creación artística» —a partir de Goethe retrotraída únicamente al pasado— «que se resiste a todo infortunio». ³⁶ Nietzsche tiene preparado un juego de contrastes. Si pasamos por alto la pequeña muestra de metafísica de las razas correspondiente al pasaje, y que hace aún más hondo el abismo existente entre la Biblia y el mito, nos queda la diferenciación paradigmática entre pecado y *hýbris*. Hay que excluir todo parecido entre la caída en el pecado bíblica y la antigua *hýbris*. El robo del fuego por parte de Prometeo es un acto de enorgullecimiento, mediante el cual el hombre no «cae», sino que se alza a la conciencia de sí mismo. ¿Pero dónde queda la analogía con la caída en el pecado? ¿Es el hombre el que se engríe? ¿No es otro el que lo hace por él? Por todo esto, Nietzsche duda de si sólo Dioniso y Prometeo son intercambiables en la tragedia, o si también lo son el titán y el hombre; lo cual le aleja de toda pretensión de sacar aún algo, en este sentido, de Esquilo, ya que éste representa la historia que le pasa a un dios a causa de los hombres, no la historia de los hombres consigo mismos. La historia de un acto de *hýbris* en el sentido gran-

dioso que se busca sólo la puede contener la tragedia si el propio Prometeo está incluido en la genealogía de los dioses, pudiendo ser incluso una máscara de Dioniso, pero no una alegoría del hombre.

Pues, en Esquilo, la saga de Prometeo es un drama que se desarrolla entre dioses; la única excepción es la figura de Io, la cual, sin embargo, no encarna el enorgullecimiento, la *hybris* contra los dioses, sino sólo el aguante, que mueve a compasión, de la arbitrariedad y la persecución de aquéllos. La «necesidad de enorgullecimiento que se le presenta al hombre de aspiraciones titánicas» sólo se convierte en «el núcleo más íntimo de la saga de Prometeo» por la circunstancia de que este ser autoenaltecido es inmortal, pudiendo aventurarse así a desafiar al nuevo Dios con su conducta en favor de los hombres. Y entonces hemos de leer con las debidas restricciones que la tragedia sólo ha sido inventada por los griegos, propiamente, «por su necesidad de atribuir e inyectar dignidad al enorgullecimiento».³⁷

Nietzsche no ha acertado con el núcleo de la diferencia entre *hybris* y pecado. Al contrario de la ofensa a la absoluta Majestad, tal como la supone la teología cristiana del pecado, la *hybris* funda toda su grandeza y persistencia en el hecho de que el dios al que afecta no tiene, incondicionalmente, razón, y, lo que es más importante, no lo puede todo. En el sistema del reparto de poderes no aparece el pensamiento de que sólo la total degradación del pecador satisface a la Majestad herida. El encadenamiento de Prometeo en el Cáucaso y el aplanamiento de su fuerza vital por el águila que le devora el hígado no significan, primariamente, una humillación, sino una despotenciación. Se obliga a la inacción a quien podría hacer a los hombres independientes del favor de los nuevos dioses, e incluso alejarlos de ellos. Se trata de la prudencia del que detenta el poder, no de la inconsecuencia de una Majestad ofendida. Zeus da un viraje en el preciso momento en que reconoce el peligro que le viene de un ángulo distinto. A diferencia del sujeto mítico de la *hybris*, el pecador está perdido, ya que se ve confrontado con un Dios al cual no se le puede hacer nada que no sea molestar a su honra, ya que todo lo otro está sujeto a su poder. Fueron necesarios siglos de concentración de la fantasía teológica para figurarse que era una satisfacción algo que, propiamente, su Dios sólo se podía procurar a sí mismo.

La caída bíblica en el pecado es, para Nietzsche, demasiado femenina. Sólo la promesa de lucro que hace el tentador consiguió la in-

37. *Die fröhliche Wissenschaft*, III, 135, *ibid.*, vol. XII, pág. 163 (trad. cast.: *La gay ciencia*, Madrid, Alba, 1998).

fracción contra el mandato divino. Pero en la saga prometeica lo que llevó a Prometeo a la orgullosa autocomparación con el Dominador olímpico tampoco fue que él quisiera salirse *motu proprio* del orden establecido. El recalcitrante titán fue provocado por el desprecio de Zeus hacia sus criaturas, con la retención de aquello que precisaban para cubrir sus necesidades vitales elementales. Incluso podemos dar la vuelta a la valoración de Nietzsche. En la historia bíblica sobre la caída en el pecado todo con lo que el tentador seduce hace referencia a una cuantía desconocida de *superávit* de lo estrictamente útil a la vida —la deslumbradora equiparación con el mismo Dios—, mientras que Zeus no retiene para los hombres alimentos divinos como el néctar o la ambrosía, sino el fuego de cocinar, el fuego de fragua, el fuego del hogar, el fuego del alfarero. Si bien el dios bíblico les retiene asimismo algo a aquellos hombres del paraíso, se trata de un conocimiento que, para ellos, resulta de utilidad dudosa e, incluso, dadas las circunstancias paradisiacas, superfluo. Nada nos hace concluir que el señor del jardín del paraíso sea un tirano. La espontánea curiosidad por algo, en absoluto, útil para la vida reside, por completo, en el hombre. De ahí que no haya nada exclusivo en esa «glorificación de la actividad» que iría implicada en la transgresión prometeica, pues implica demasiada ayuda de estricta necesidad. Y, al fin y al cabo, Nietzsche no ha tenido en mucho ni el modo en que se realiza ni el resultado de la ayuda prometeica para la humanidad. «El hombre no representa progreso alguno con respecto al animal: este ser afeminado de la cultura es un engendro [...]»³⁸

De ello sería culpable la liberación, metafísicamente falsa, de Prometeo. Ésta destruiría la alianza del dolor y el placer en cuanto estructura sustentadora de la historia humana. En la visión que Nietzsche tiene del mito, es fundamental tanto la necesidad del acto de superar —o, al menos, sobreponerse— ese cimiento de horrores y padecimientos, para poder, simplemente, existir, como también su carácter no definitivo, si lo que se quiere es que el ser humano siga siendo capaz de sentir aún la violencia de la vida. Por consiguiente, el mundo de los Olímpicos no es sino «un mundo medio de índole artística»; ni siquiera alcanza a ser aquel mundo superior y ultramundo que aparecerá con el platonismo y cuya consecuencia será, fatalmente, el cristianismo. Prometeo no debe desempeñar el papel de media-

38. Epígrafe «Progreso» en los planes y esbozos sobre *Der Wille zur Macht*, I, 90, en *Werke, op. cit.*, vol. XVIII, pág. 68 (trad. cast.: *En torno a la voluntad de poder*, Barcelona, Edicions 62, 1973).

dor. Él mismo pertenece — no sólo sus buitres— a aquel cimiento fundamentador de los «horrores y espantos de la existencia». Hasta su «amor titánico por los hombres» sería una trasgresión de la mesura apolínea, encarnando el «autoenaltecimiento y la desmesura, los demonios de la esfera no-apolínea, hostiles por antonomasia». Prometeo es, en todo, la figura antagónica al «socratismo de la moral», al «conformismo y serenidad del teórico», en una palabra, a todo aquello «de lo que murió la tragedia».³⁹

En el fondo, por lo que concierne a la humanidad, Nietzsche estaría de parte de Zeus cuando éste niega que merezca vivir. Con todo, dejarla vivir no significa una respuesta a la pregunta por su razón de ser, sino una especie de favor ilegítimo. Al fin y al cabo, éste se revela impotente ante tantos *outcasts* conjurados. Por ello, cuando Nietzsche vuelve a narrar la vieja historia del Sileno, el sabio centauro, cazado por el rey Midas y al que éste le pregunta por la sabiduría adquirida en compañía de Dioniso esto no hay que referirlo solamente al sujeto trágico, sino al derecho a la existencia de todo el género humano. Al principio el centauro guarda silencio, pero, finalmente, apremiado por el cazador, la representación de la raza humana le hace estallar en carcajadas. Y como se le obliga a decir lo que sería mejor, para todos, no oír, revela algo que, al fin y al cabo, es imposible de lograr: el compendio de todo lo deseable sería tener la suerte de no haber nacido, de no ser, de no ser nada.⁴⁰

Este libro calificado, por su propio autor, como una obra rebosante de «imágenes furiosas y caóticas», considera la tragedia desde una extrapolación retrospectiva, partiendo de su decadencia, sellada por Eurípides. Pese a ello, la mayor parte de lo que Nietzsche ha de decir sobre lo dionisiaco procede de *Las bacantes* de Eurípides. Pero esto tiene ya la excesiva nitidez de lo tardío. En Eurípides aparecería Sócrates enmascarado de dramaturgo, como poeta de esa epopeya llevada al escenario, de esa novela dialogada. Una vez que Sócrates define la virtud como un *saber*, dando por posible el conocimiento a fondo de qué es lo que se hace y por qué se hace, toca a su fin aquel deslumbramiento como principio de la tragedia que no dejaba saber el significado de las acciones y la finalidad de los padecimientos del que sufre. De ahí que Sócrates sea el héroe en el drama dialogado de Platón, donde se trata, en vez del poder supremo del destino, de la

39. «Intento de autocrítica», en la reedición de *Die Geburt der Tragödie* (1886), *ibid.*, vol. III, pág. 4.

40. *Die Geburt der Tragödie*, § 3, *ibid.*, pág. 32.

victoria en la argumentación. La primacía del diálogo sobre el Coro, y, con ella, la penetración de una dialéctica optimista, que quiebra la soledad del sufriente, deja su impronta en la forma dramática que acaba siendo la tragedia. La verbosidad, en su sentido literal, reemplaza la mudez de ese solitario único.

Este «libro sospechoso» de Nietzsche está impulsado por un estado de ánimo antiburgués. Se enfrenta a esa conducción «plácida» de la existencia para la que lo trágico aparece como una exótica extravagancia. Por ello, Prometeo tiene que ser, necesariamente, el transgresor orgulloso, el danzante onírico, el bárbaro amante sin sentido ni entendimiento. En esto se pasa por alto que justamente con su engaño en los sacrificios y su robo del fuego proporciona y garantiza a aquellos por los que aboga nada más y nada menos que la normalidad del umbral inferior de la existencia humana. El estado de excepción en que él se encuentra no hace sino asegurar el estado normal de la humanidad y permite, y trata de forzar, el menospreciado «deseo de lo idílico».⁴¹ Su afecto, tan poco burgués, proporciona una forma de vida burguesa. El titán obliga a que los otros sean lo que él mismo, orgullosamente, desprecia; en la perspectiva nietzscheana, no sólo Zeus, sino hasta Prometeo apenas tiene para con los hombres, ante el principio de la razón insuficiente de su existencia, otra cosa que una actitud indulgente. Propiamente, los hombres no serían sino una simple contraseña teatral para dar a Prometeo la entrada en escena como personaje de la tragedia. Si hubiera tenido que callar, como en el mito, todo habría quedado concentrado en su gesto de dolor.

La historia nietzscheana de la tragedia es la historia de una decadencia, pero en absoluto resignada, escrita a partir de la amargura de una inutilidad sin salida. Pues la historia puede invertirse: desde Alejandría, pasando por Sócrates, de vuelta, de nuevo, a Esquilo.⁴² Su inversión estaría expresada en una ópera sin recitativo, con desprecio de toda reivindicación de «inteligibilidad»: la ópera como una forma de gestionar lo insoportable. *El nacimiento de la tragedia* no sería más que el preludio del renacimiento de lo trágico, del estado de excepción estético, del menosprecio de la virtud como saber, de la conciencia como moralidad. Richard Wagner repetiría lo que Heracles hiciera antaño por Prometeo, llenando así el mito «con una nueva y profunda significación».⁴³ Y la pregunta de cómo pudo ser liberado Prometeo

41. § 19, *ibid.*, pág. 128.

42. § 19, *ibid.*, págs. 133-135.

43. § 10, *ibid.*, págs. 74 y sigs.

es contestada sin llevarnos a una solución fácil, cercana a la placidez burguesa de sus criaturas. «¿Qué fuerza fue aquella que liberó a Prometeo de sus buitres y transformó al mito en vehículo de una sabiduría dionisiaca? La fuerza heraclitea de la música [...]» ¿Habría pensado Nietzsche —en contradicción con la viñeta que la portada del libro pone a ante los ojos de Wagner— en el hecho de que Heracles si bien mata a aquel pájaro de la muerte, no suelta las cadenas ni mitiga el dolor, más hondo en un inmortal, de aquel ser que estaba ansiando la muerte? La música preserva al mito de su alegorización, de su amable conversión de algo que, con todo, habría sido un «sueño juvenil» de los griegos en una «historia juvenil de índole histórico-pragmática». ¿Había un poder comparable a la música de Wagner para impedir que Prometeo volviese a la plácida existencia del dios ático de los alfareros, en el bosquecillo sagrado del Apolo académico?

Pero la reversibilidad de la historia no lleva a la mera simetría entre el primer período y el último de la misma. El elemento escatológico de la nueva ópera se propone superar lo protológico de la tragedia antigua. Esquilo no habría llegado aún al fondo del mito. Esto sugería que el propio Nietzsche sí lo había conseguido.⁴⁴ No haber llegado hasta el fondo del mito significaba, más o menos, para Nietzsche, en 1874: no haberlo relatado hasta el fin. La liberación de Prometeo por obra de Heracles era sospechosa de estar flirteando con el *deus ex machina* característico de la decadencia de la tragedia, sospecha que evita Nietzsche en su propio esbozo, que empieza con la revelación de que tanto Prometeo como su buitre habrían sido «olvidados» cuando desapareció aquel antiguo mundo de dioses. Ser olvidado constituía la última posibilidad de la tragedia de un ser inmortal como Prometeo, ya que Nietzsche será el primero en conceder a los dioses la gracia de no tener que sobrevivir a su propio ocaso histórico.

El texto del esbozo corresponde, pues, a un tipo literario rectificador del mito: Prometeo no revelaría a Zeus el secreto de su madre acerca del cambio que se avecinaba en el gobierno del mundo, de manera que aquél cayó en la trampa del destino «y se hunde a causa de su propio Hijo». Esta reconstrucción del mito se convierte en la historia misma del mito en tanto que no deja ninguna duda de que el Hijo a causa del cual fracasa el viejo Dios es Cristo. Prometeo deja que la fatalidad siga su curso; pero él mismo ha sido arrastrado con el hundimiento de Zeus al pasado más lejano, siendo olvidado, al final de la Antigüedad, junto con todos los otros dioses. Ya no hay nin-

44. *Prometheus*, esbozo, en *Werke*, vol. VII, págs. 386-389.

gún Heracles que pueda venir a salvarlo. Sólo los hombres podrían hacerlo, pues, entretanto, son ellos mismos quienes hacen la historia.

A ellos les ha librado de la aniquilación el nuevo Hijo de Dios de un modo distinto de como Prometeo quería hacerlo. Zeus habría querido aniquilar la humanidad utilizando la propia cultura griega. Ésta debería amargar la vida, bajo el peso de la imitación y la envidia, a todas las generaciones venideras. Y he aquí que el Hijo les protege sirviéndose del «odio hacia lo helénico», a base de estolidez y miedo a la muerte, en una palabra, con las armas de lo típicamente medieval. Vista desde el contenido fundamental de la saga prometeica, esta época sería como una repetición: lo que resulta para los hombres de la aniquilación de los dioses y de la nueva dominación del Hijo sólo podría «compararse con las circunstancias que había antes de la actuación de Prometeo, cuando les dió el fuego». Pero la verdad es que también el nuevo Señor quiere destruir a los hombres; no se dice cómo, pero, muy probablemente será por pura desgana de vivir.

Mucho antes de que le asaltara, junto al lago de Silvaplana, la idea del eterno retorno, proyecta Nietzsche su figuración fundamental en un plano mítico. La secuencia de generaciones de dioses no pertenecería a la prehistoria, sino que se manifestaría en las distintas épocas de la historia como el reemplazo de unos dioses dominantes por otros, a costa siempre del hombre. Así es como incluso el Renacimiento se convierte en un acontecimiento mítico: Prometeo envía a su hermano Epimeteo, el cual, mediante la siempre ambigua Pandora, hace renacer la historia y el recuerdo de los griegos. «Y la humanidad vuelve de nuevo a vivir, y Zeus con ella, éste último con la vida de una fábula mítica.» Pero esta helenización renovada gracias a la filología sólo produce una falsa apariencia de alborozo vital, hasta que, al final, viene *uno* que muestra lo que son sus cimientos: «se revela lo terrible e inimitable de su fundamento».

Se trata, evidentemente, de una autoinclusión del propio autor en su mito. Nietzsche ha hecho de sí mismo una contrafigura del titán, pues Prometeo habría logrado que los «hombres apartasen la vista de la muerte». En el esbozo Epimeteo se lo reprocha a su hermano Prometeo, llevándole así a aceptar su castigo: él habría hecho a la muerte invisible a los ojos de los hombres bajo el velo de la cultura. Así es como deviene una justicia de índole teatral el hacer que Prometeo sufra precisamente por ser inmortal. Hasta el buitre queda ahído de lo inagotable que es su tarea, pues el hígado de la víctima se regenera demasiado deprisa. Algo por el estilo sería un final posible para el mito: el hartazgo del torturador, que, en Nietzsche, es siempre un

buitre, no un águila. Hasta el más voraz se harta de comer, y deja así que «la vida» prolifere. ¡Qué tortura más refinada para alguien que se había querido medir con el abismo!

Para esta nueva visión de Prometeo, Nietzsche habría abandonado, en ese poco tiempo transcurrido desde su libro sobre la tragedia, el rechazo que tenía por las soluciones de carácter burgués. Todo acaba con un diálogo, cosa que él tanto había despreciado anteriormente. Zeus, su anónimo Hijo y Prometeo mantienen una conversación. Incluso acuerdan uno de aquellos horribles compromisos que subyacían en la raíz del socratismo. Éste sería el resultado: el nuevo Zeus deja libre a Prometeo y éste machaca sus figuras de barro para hacerlas de nuevo. Y con la intención de que estas criaturas no noten cómo son convertidas en material para el «individuo del futuro», el Hijo de Zeus les depara el consuelo metafísico de la música. Así se cumple el deseo de las dos partes; el de Prometeo de que los hombres conserven su existencia, y el de Zeus, de que, antes, han de perecer. Hasta al buitre se le permite decir algo: «¡Ah, pobre de mí, pájaro funesto, convertido en mito!».

Lo que ya no podemos averiguar es si a Prometeo le sale bien la nueva creación del hombre. Tendría que evitar la contradicción de la primera generación humana, a saber: la «fuerza y la experiencia del hombre estaban tan apartadas en el tiempo» que toda la sabiduría venía vinculada a la edad decrepita —la acción y la comprensión se localizaban en los extremos opuestos de la vida—. Si él pudiera acabar con ese antagonismo, se acercaría a lo que es el superhombre. Es hacia él adonde se apunta, pero la justificación de la aniquilación, admitida, de la primera humanidad sigue siendo tan incierta como la identidad de esos «nuevos hombres». Y el esbozo acaba, asimismo, con este fragmento de frase: «Prometeo desespera [...]».

¿Por qué éste había estado dispuesto a llegar a un compromiso con Zeus y su Hijo si no había forma de conocer cómo la nueva creación podría superar el primitivo error de nacimiento? La respuesta se ha dado, en mi opinión, con la mirada puesta en el genio, de índole estética, del clasicismo alemán: se muestra a Prometeo como seducido por la oportunidad que se le ofrece de restablecer la primitiva situación creadora. Su naturaleza de bárbaro aparece mezclada con la de artista. Prometeo es una de aquellas «naturalezas en busca de un material al que puedan dar forma».⁴⁵ Zeus lo seduce con la idea de triturar a los hombres hasta hacer de ellos, de nuevo, una papilla ori-

45. *Der Wille zur Macht*, planes y esbozos, IV, 900, en *Werke*, vol. XIX, pág. 285.

ginaria, y su Hijo Cristo-Dioniso facilita la tarea concediéndole además la música, que, con su éxtasis, hace soportable todo aquel hundimiento. La idea de este *Prometeo* nietzscheano rivaliza con la otra de la «obra de arte total». Más o menos por la misma época Nietzsche había dicho de Wagner que era «el poeta trágico del final de todas las religiones, del «crepúsculo de los dioses» y que habría «puesto toda la historia a su servicio».⁴⁶ Ésta es también la idea del fragmento nietzscheano sobre lo prometeico: con la evidencia de que la tarea de contar el mito hasta el fin no puede ser ya sobrepujada, dejar que sea él mismo, Nietzsche, lo último de lo que el mito hable.

De aquí se deriva, fácilmente, la asociación con un pensamiento que Nietzsche vinculará al nombre de Prometeo sólo unos años más tarde, en *La gaya ciencia*: el titán es la figura prototípica del autodescubrimiento de la divinidad del propio hombre. Todas las religiones no constituyen otra cosa que un ensayo y un prelude para que «algunos seres humanos puedan un día saborear lo que es la entera autosatisfacción de un dios y toda la fuerza de la autoliberación». El hombre ha ignorado por completo que algo así puede ser posible. Por ahí discurre el nuevo descubrimiento de Prometeo: «¿Tendría Prometeo, primero, que figurarse que había robado la luz y pagar por ello para descubrir, al final, que era él mismo quien había creado la luz al desearla, y que no sólo el hombre, sino incluso el dios había sido barro y obra de sus propias manos? ¿Todo únicamente imágenes del imaginero? ¿Como el delirio, el robo, el Cáucaso, el buitre y toda la gran tragedia prometeica de los que conocen?».⁴⁷ Al final, el héroe trágico de Nietzsche se convierte en el «ideal del hombre más animoso posible, el más vivo y afirmador de lo que es el mundo, que no sólo se ha conformado y ha aprendido a soportar aquello que fue y que es, sino que lo quiere tener de nuevo tal como fue y como es, por toda la eternidad, gritando, insaciablemente, *da capo!*, no sólo para sí, sino para todas las piezas y todas las representaciones, y no únicamente para una representación, sino, en el fondo, para el que necesita, justamente, de esta representación —y la hace necesaria: porque vuelve a necesitarse y hacerse necesario siempre a sí mismo—. ¿Cómo? ¿Y no sería esto un *circulus vitiosus deus*?».⁴⁸

46. Trabajos preparatorios de *Richard Wagner in Bayreuth*, en *Werke*, vol. VII, pág. 366 [de 1873 (*N. del t.*)].

47. *Die fröhliche Wissenschaft*, IV, § 300, «Preludios de la ciencia», en *Werke*, vol. XII, pág. 220.

48. *Jenseits von Gut und Böse*, III, 56, *ibid.*, vol. XV, págs. 75 y sig. (trad. cast.: *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1972).

Este «cambio de papeles» hace de lo que era la figura fundamental del mito un promotor del eterno retorno. Pero ¿corresponde todavía a la figura que había sido, para Nietzsche, representante del mito? ¿Puede Prometeo ser presentado como uno que grita siempre «*da capo!*»? La idea del eterno retorno es, ciertamente, *un* mito de la propia forma *del* mito; pero precisamente por haber hecho resaltar la forma sobre la materia mítica pierde su capacidad genuina de ser portador de nombres y, en vez de ser una sola historia, tener historias. Es verdad que la idea del eterno retorno está encerrada en la saga nietzscheana de Prometeo; pero en el momento de su articulación destruye toda clase de mito del que pudo proceder. Por mor de ese único mito del eterno retorno de lo igual los mitos se hunden definitivamente. De los años de los esbozos acerca de la transmutación de valores nos viene esta noticia de Nietzsche: «Se puede esperar que el hombre suba tan alto que las cosas que para él han sido, hasta ahora, las más altas, por ejemplo, la fe en Dios, le parezcan infantiles, pueriles y conmovedoras, y que haga una vez más lo que ha hecho con todos los mitos, es decir, transformarlos en historias para niños y cuentos».⁴⁹ Pero justamente esto, que iba a constituir el espíritu superficial de cada Ilustración posterior, no le fue dado hacerlo a la Ilustración griega.

Según cuenta en su *Autobiografía* de 1925, Freud había «evitado durante mucho tiempo» al filósofo cuyos «presentimientos y opiniones frecuentemente coinciden, de la forma más sorprendente, con los fatigosos resultados del psicoanálisis». No se menciona el nombre de Nietzsche donde es casi de recibo. Pero incluso el mitologema nietzscheano de la identidad de lo humano, el de Prometeo, es pertinazmente silenciado cuando el nombrarlo resulta casi inevitable: al ejemplificar el teorema del surgimiento de la cultura con la institucionalización de la posesión del fuego. Lo que Freud da, y oculta, aquí constituye un contra-mito de Prometeo.

Los restos de los lugares con fuego se tienen por signos fiables de que los fósiles que aparecen junto a ellos presentaban forma humana. El fuego es asociado a la definición del hombre como hacedor de instrumentos. Esos lugares con restos de fuego son ya parajes donde se ha tratado con tal elemento domesticándolo. Esto es ya una diferencia respecto a los instrumentos de piedra prehistóricos, encontrados así en la naturaleza o toscamente trabajados. La piedra es un sustrato pasivo de la cultura y su condición de instrumento es descu-

49. *Aus dem Nachlass*, 1882-1888, *ibid.*, vol. XVI, pág. 377.

bierta al utilizarla como proyectil. El fuego es una fuerza de la naturaleza, una de las amenazas de la primitiva existencia humana. La domesticación y conservación del fuego son estadios de un proceso que, al principio, carecía de orientación.

Este hecho es lo que probablemente ha hecho desistir a Freud de incluir también el nombre de Prometeo en el calendario de santos del psicoanálisis. El fuego que Prometeo sustrae del cielo es un fuego cultural: el fuego del hogar y de la fragua. Se pasa por alto la prehistoria de ese fuego, una historia de angustia y de rechazo. Prometeo trae al hombre la cultura al remediar una terrible carencia suya, no al protegerlo contra las devastadoras fuerzas de la naturaleza, y tampoco contra las que residen dentro de su propia naturaleza.

En su escrito posterior, de 1930, *El malestar en la cultura*, Freud imagina el mito hipotético del surgimiento de la cultura como un procedimiento de renuncia. Según su definición, la cultura significa «la suma total de prestaciones y equipamientos [...] con las cuales nuestra vida se aleja de la de nuestros ancestros animales y que sirven para dos fines: para la protección del hombre frente a la naturaleza y para la regulación de las relaciones de los hombres entre sí». Y entre las prestaciones dirigidas a protegerse de la naturaleza descuelga la domesticación del fuego, «como una prestación completamente extraordinaria y sin precedentes».

En el horizonte mítico del origen aparece en este pasaje, aunque sólo a modo de anotación, una «sospecha sobre el origen de esa hazaña humana», en donde se valora un material incompleto y analíticamente no interpretable con seguridad. La aportación esencial del surgimiento de la cultura sólo puede ser algo que implica la renuncia a conseguir placer. Para poder introducir el concepto de renuncia se necesita de una ocupación por parte del placer de una acción de defensa más primitiva. Ésta la ve representada Freud en el acto de apagar el fuego natural mediante la llama. La adquisición de placer que conlleva se explica —tal como se le ^{Se le} ^{adidos,} ^{presupone,} sin dudar, a partir del material mítico— por la concepción autóctona de la llama como figura fálica. Si hacemos valer esta explicación del logro de placer en la acción de defensa, entonces dejar arder el fuego se convertiría en una colisión entre el principio de placer y el principio de realidad, que lleva al hombre a autolimitarse a conservar el fuego y a sacar provecho de él. «El primero que renunció a ese placer y dejó arder al fuego lo pudo llevar consigo y ponerlo a su servicio. Había domesticado la fuerza natural del fuego amortiguando el fuego de su propia excitación sexual.» El Prometeo, innominado, de Freud no es una figura de

aspiraciones rebeldes, sino de una indulgente renuncia. La relación entre las aspiraciones y la renuncia, tan sumamente clara en el surgimiento de la ciencia moderna, se remontará hasta las mismas raíces de la civilización humana.

El paso siguiente consiste en explicar que la diferencia anatómica de sexo programa el papel de la mujer como guardiana del fuego del hogar y del fuego cultural en el templo. Ésta se vería libre de la tentación de hacer retroceder el proceso, en peligro, de la humanización, de abandonar de nuevo el beneficio cultural a cambio del beneficio placentero. El varón no puede garantizar la irreversibilidad del proceso. Aquello a lo que él tiene que obligarse a no hacer —una forma totalmente insegura— ella no lo puede hacer en absoluto, lo cual es lo más seguro.

Puede que esto no haya sido aún suficiente, de modo que los dioses son puestos en conexión con aquellas renunciaciones primitivas, castigando la transgresión de esa renuncia y favoreciendo su mantenimiento. Los dioses míticos —acaso surgidos del miedo ante lo desconocido y al ir poniéndole nombres— se convierten en dioses protectores de la civilización, formada únicamente a partir de lo conocido hecho por uno mismo. Y siguen siendo protectores mientras que el hombre no sea él mismo capaz de asegurarse el mantenimiento de la totalidad de aquellas renunciaciones originarias mediante instituciones y sanciones. Por el hecho de haber asumido esa capacidad, antes delegada, «casi se ha convertido él mismo en un dios», si bien esta formulación ha perdido toda su grandiosidad de antaño al agregar Freud que el hombre sería, «por así decirlo, una especie de dios protésico».

El autoejercicio de ese mantenimiento de la renuncia que subyace a toda cultura hace de ésta, como sugiere la formulación freudiana de la perversión humana, una acción revocable. Dar nombre a una renuncia hasta ahora desconocida significa ya, potencialmente, quebrantarla. Freud no debió ^{haber} pensado esto cuando, pese al desenmascaramiento y rebajamiento de ^{los} «dios protésicos», se puso a proyectar una fantástica perspectiva de futuro para el afortunado guardián del fuego: «Un futuro lejano traerá probablemente consigo progresos inimaginables en este campo de la cultura, que incrementarán aún más la semejanza con la divinidad», si bien tampoco se calla que «el hombre actual no se siente feliz con su parecido con la divinidad».

Ser un dios continúa siendo caracterizado mediante el atributo de la autarquía; pero se trata de una autarquía acoplada, indisolublemente, con el rigor, desconocido en la Antigüedad, de la renuncia a la felicidad, a la *eudaimonía*. Como creador de cultura, Prometeo pudo

ser un dispensador de felicidad, al que sólo Pandora agitó la fiesta; esto se ha hecho ahora imposible al condicionar la cultura humana a las exigencias de renuncia más increíbles. Jung dice haber objetado a Freud que esta hipótesis, llevada al extremo, nos conduciría a emitir un juicio aniquilador sobre la cultura, la cual parecería «como una mera farsa, como el mórbido resultado de una sexualidad reprimida». Freud había asentido: «[...] así es. Es una maldición del destino, ante la cual somos impotentes».⁵⁰

De repente, se hace claro por qué en el texto de Freud sobre el origen de la cultura Prometeo sólo aparece cuando uno es llevado a pensar que el nombre del titán no debe faltar. Sin él no podía traer el fuego a los hombres, ni la maldición de Dios, vinculada con el robo del fuego, podía ser pagada y saldada allá lejos, en el Cáucaso. Su figura se hace presente en cada acto de la cultura. Han sido suprimidos los presupuestos para una acción blasfema. La función interina de los dioses sólo puede ser la protección del fuego; con el apagado del fuego, como un retorno de las ventajas del placer, se les privaría de toda justificación de su existencia.

Paso a paso, la imaginación de Freud se va haciendo un mito antagónico al mitologema de Prometeo. Si la renuncia es la raíz de la cultura, un mito así sólo se puede contar si nos informa de la negación de una acción. Prometeo había robado el fuego a los dioses; el hombre originario de Freud únicamente tiene que renunciar a orinar en el fuego. El papel de la mujer en el proceso de desbaste del ser humano se basaría en una de las más incidentales incapacidades biológicas de la misma. Pero para la naturaleza, considerada como un sujeto abstracto, sigue siendo más seguro que algo no se haya *podido* que únicamente no se haya *querido*.

Una de las últimas transformaciones del mito consistiría en el inequívoco silenciamiento del mismo. Se le lleva hasta el extremo cuando hasta sus contornos son presentados, sin nombrarlos, como el recuerdo que sirve de cobertura a una renuncia de la que no hay modo de reponerse. Cuando dos años después de *El malestar en la cultura* Freud se ve envuelto en una controversia en torno, precisamente, a aquella nota *incidental*, no puede por menos de nombrar al titán con su nombre.

En la réplica *Sobre la adquisición del fuego*, si bien recurre a la ayuda de la «prohibición mongólica de orinar sobre la ceniza», se de-

50. C. G. Jung, *Erinnerungen-Träume-Gedanken*, ed. de A. Jaffé, Zúrich, 1962, pág. 154 (trad. cast.: *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, 2002).

vana los sesos por encontrar, en el mito de Prometeo, una confirmación para su variante de renuncia. Es palmario que él ha «forzado» el mito, consiguiendo así «las deformaciones esperadas, tanto respecto al hecho como al contenido del mito». Aquéllas serían ya viejas conocidas del analista, «de la misma especie y no peores que las que conocemos cada día», tal como se han venido produciendo en el camino seguido por la vivencia de la infancia en el sueño.

CAPÍTULO III

SI NO AL MITO, AL MENOS PONER TÉRMINO A UN MITO

Terrible ser, al mismo tiempo
águila y Prometeo; en una sola persona
tanto el devorador
como el devorado.

PICASSO

No es casual que el siglo XIX, que decía haberse reconocido, de tantas formas, en Prometeo acabase con una deformación del mitologema que entra en el género de lo grotesco. El *Prometeo mal encadenado*, de André Gide, aparece en 1899. Da a toda esa configuración mítica un fuerte empujón hacia el absurdo, como sólo se puede hacer cuando aún está asegurada la familiaridad con el contenido eidético del mito, pero sin que sea necesario ya tomarlo en serio. Quien hubiera entrado en el *páthos* nietzscheano de ese emblema dionisíaco apenas tres décadas antes tenía que sentirse, y se sentía, burlado. Ahora se trataba de dar a esta figura un acabado que remarcara otro tipo de acabamiento, pues este siglo estaba enfáticamente de acuerdo con el hecho de que se hiciese un recuento final de todas sus características, como si sólo así se descubriera una serie de posibilidades desconocidas e ilimitadas de nuevos comienzos.

Incluso antes de que Freud revelara a los contemporáneos todo lo que esto significaba, Gide había hecho ya que el mito acabara con un banquete funerario: Prometeo ofrece, al final, a sus amigos un banquete en donde el asado que se presenta es el buitre carroñero, después de haber sido engordado hasta tener el aspecto de un águila, como un ave caníbal cebado en su *conscience*. Aquel suplicio de ser devorado vivo, que se había mantenido desde los primeros tiempos, queda disuelto ahora en la insignificancia de un momento de una fruición cu-

linaria que es la inversa de la anterior. El punto fundamental de que lo esencial de todos aquellos padecimientos sólo puede ser estético avanza un paso más: con las plumas del águila comida —convertida en la certeza y la conciencia de Prometeo— se habría escrito el libro que conserva la historia de los dos. El mito no sólo se ha disuelto totalmente en poesía, sino que contribuye a su producción técnica de la forma más banal.

Es inevitable que, para adquirir su forma grotesca, Prometeo haya tenido que ir a París. Ya no es el «liberado», en alguno de los sentidos elevados del término, que, como garante de esa fuente de calor y luz facilitada a los hombres de una forma transgresora, había tenido que desembarazarse de las airadas garras de Otro. El desencadenamiento se realiza con la mayor obviedad, como si el veredicto estuviera hace ya mucho tiempo caducado y olvidado: «Cuando, desde las alturas del Cáucaso, Prometeo hubo constatado que cadenas, cepos, camisas de fuerza, parapetos y otros escrúpulos no hacían, en suma, más que paralizarlo, para cambiar su situación se estiró todo lo que pudo por el lado izquierdo y, liberando el brazo derecho, descendió, entre las cuatro y las cinco de un día de otoño, al *boulevard* que va de la Madeleine a la Ópera [...].»¹ Es la pura representación de la idea central de la estética de Gide, el *acte gratuit*, descendiente del concepto teológico de la gracia divina, infundada e inmerecible, que aquí es el principio estructural de lo grotesco (*sotie*), una continua demostración de oposición a toda pregunta por el motivo y por la «acción». Se puede decir que esto no agota el potencial mítico, sino que, al contrario, constituye el último desafío del mito, cuando ya no tienen que ocurrir más «hechos» para los cuales se precisaría de un Heracles. Pero el carácter incidental de la autoliberación de Prometeo tiene, no obstante, la función de revelar un sentido penetrante: uno no sabe ya, en absoluto, qué es lo que estaba en juego.

Con ello casa el hecho de que Zeus hacía ya mucho tiempo que estaba privado de su cargo. La dominación que ahora ejerce es la adecuada a la época, como banquero, y esto es lo que le proporciona, de verdad, los medios para poner en ejecución el *acte gratuit* de su autor. Lo que en el mito constituía aquel acto ambivalente de reservarse el fuego para sí mismo —de malhumor con aquellas criaturas despreciadas de otro y de preservación de los bienes celestes de las garras

1. Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, ed. de La Pléiade, *Romans, Récits et Soties*, con ilustraciones de Pierre Bonnard, en trad. al. de Franz Blei, Leipzig, 1919 (trad. cast.: *Prometeo mal encadenado*, 3ª ed., Barcelona, Fontamara, 1982).

de los indignos— se ha convertido ahora en mera caricatura de una voluntad sin razón alguna. Zeus enreda a los hombres en una historia que les es inescrutable y que se desarrolla en el plano del capricho, cuyo comienzo infundado se sigue urdiendo con una serie de acciones infundadas y consecuencias inmerecidas. Es la realización temprana de aquello que Gide, casi tres décadas más tarde, en *Los monederos falsos*, hará escribir a Edouard en su diario, como una sentencia del viejo La Pérouse: «Dieu se moque de moi. Il s'amuse. Je crois qu'il joue avec nous comme un chat avec une souris», pues, al fin y al cabo, esto significa que el aspecto externo del *acte gratuit* no es, estéticamente, aceptable porque moralmente no es soportable. Lo moral es algo obvio incluso en relación con la posición estética, ya que, de no ser así, la haría imposible. Sólo donde no se necesita, en absoluto, actuar, o donde la acción representa un acontecimiento natural travestido, no hay nada que haya que entender por sí mismo.

El trabajo del *lógos* habría consistido alguna vez en poner término al mito. Esa autoconciencia de la filosofía —o, mejor, de los historiadores de la filosofía— se ve contradicha por el hecho de que la labor de acabar con el mito se vuelva a realizar una y otra vez como una metáfora del propio mito. Hacer del principio de la razón insuficiente en el *acte gratuit* la idea central de la Estética significa justamente su mitificación, que es lo que ha hecho, más o menos, el «genio». El propio mundo tiene que convertirse en la cosa menos fundada para que tolere —a su lado, dentro de sí, contra sí mismo— otros mundos igual de injustificables. Sólo en un universo presidido por la falta absoluta de obligatoriedad se alza el objeto estético contra todo lo otro.

La desnuda contingencia del mundo, su carencia absoluta de fundamentación, hace, inesperadamente, que todo sea igual para la aspiración al goce. Si faltaba tan poco para que nada, en absoluto, fuera eso es, de todos modos, si no es pura nada, ya algo. En otro pasaje de *Los monederos falsos* Gide hace decir a su Armand: «Un tout petit peu moins: le non-être. Dieu n'aurait pas créé le monde. Rien n'eût été [...]». Lo «hermoso» presentable como tal no es únicamente algo improbable en el mecanismo de la naturaleza, sino ya la misma improbabilidad de que haya, propiamente, algo y que suceda, propiamente, algo, por lo que está permitido minimizar: tiene que aparecer lo estrictamente mínimo de ese propiamente algo. Un poco tiene Prometeo que cambiar la situación...

Sólo cuando se carece de lo suficiente hay un punto en que lo aún-demasiado-poco salta a lo justo-suficiente. En esa línea limítrofe se asienta lo grotesco, sirviéndose, en su labor de minimización, de lo

absurdo. El mito ya no puede tener lugar por ocurrir «demasiado poco», si bien es ya más que la pura nada. Lo grotesco muestra cuánto es necesario para que venga el final y la falta de acontecimientos se convierta en un acontecimiento. La forma que Gide ha dado al mitologema de Prometeo para señalar su fin es la propia del *roman pur*, si bien es verdad que en su primera edición de 1899 aún no se indica esta clase de género literario. Prometeo es presentado por el camareero del restaurante parisino a los señores Cocles y Damocles, enredados en una secuencia de acontecimientos desencadenada por Zeus. —¡Prometeo, Prometeo! se repetía a sí mismo Damocles—. Perdóname, *monsieur*, pero tengo la impresión de que ese nombre alguna vez...

—¡Oh! —le dijo interrumpiéndole Prometeo—. No tiene ninguna importancia...

Pero ¿por qué precisamente Prometeo? Podríamos decir que el *eskhatón* del mito que significa hacer desaparecer a esta figura mítica en la metrópoli moderna sólo mostraría su más alta intensidad; no necesitamos sino preguntar a Nietzsche, a quien Gide empieza a asimilar por estos años. Con todo, acaso podríamos apuntar nosotros mismos una respuesta: si es verdad que el mito tiene algo que ver con ese dar nombre a lo innominado, forma a lo informe, aspecto humano al bestiario anterior y un proceso de humanización a lo ya hominizado, entonces el centro del panteón tiene que estar, justamente, allí donde esté en juego el origen y el mantenimiento de la propia figura humana. Hasta en la extinción de este foco tendríamos todavía que barruntar algo de aquellos peligros de su comienzo.

Prometeo, el alfarero de hombres, vuelve a participar una vez más en la fabricación de la humanidad incluso en este final de su mito que Gide le ha asignado, pues el carácter incidental del *acte gratuit* constituye también un *factoide* antropológico: hace del ser que no está dispuesto a realizar nada «de balde» el propio ser humano. El atributo del dios de las ocultas decisiones gratuitas y del horror ante la justificación se traduce, de repente, en la presencia de una autoexoneración de los cálculos que rigen las relaciones interhumanas, de sus referencias a la utilidad y a la efectividad. El banquero Zeus, que hace correr el juego con un billete de quinientos francos, no significa un retroceso respecto al proceso de humanización, sino ya su hipertrofia: es la caricatura del superhombre nietzscheano.

El juego de Zeus no es únicamente el juego del poder; presupone que los implicados en él dejan que se juegue con ellos. El *acte gratuit* vive de que los otros esperen algo de la suerte azarosa que representa

para ellos. Prometeo está, también aquí, en las antípodas de Zeus, pues, para él, sólo esa posibilidad de autoenvolverse es el punto de partida de la hominización. Hasta el hacerse capaz del *acte gratuit* libera de verlo, exclusivamente, desde su aspecto externo, como un capricho de otro. El camarero se lo confirma a Prometeo; había pensado, durante mucho tiempo, que esto es lo que distingue al hombre del animal, pero su experiencia le ha enseñado lo contrario: el hombre es el único ser incapaz de dar algo gratis. Prometeo se convierte en el hermenauta de su propia historia, al entenderla como la historia de su autoconciencia. La acción sin motivo es la prueba de ello: la pura capacidad del sujeto de no disolverse en la acción, sino de ser su espectador, lo que quiere decir, en el lenguaje del mitologema, adquirir conciencia, reconocer a su águila, entrar en la alternativa de ser devorado o devorar. El banquete funerario organizado por Prometeo constituye el sacramento de ese no-ser-ya-más-comido.

La historia de las dos personas que Zeus implica en su «acción» es como un experimento conceptual de que la falta de fundamento del acto y la improbabilidad de que le concierna a uno convergen, es decir, que se produce un distanciamiento de lo moral y un acercamiento a lo estético. Cocles, que levanta del suelo de la calle el pañuelo de Zeus, no sabe nada de sus padres ni de la razón de su existencia, y no ha andado buscando otra cosa que una «razón para seguir viviendo». Había salido a la calle, según dice, para encontrar allí alguna determinación. «Yo buscaba la casualidad, alguna cosa que tuviera que hacer y que determinara luego la orientación de mi existencia; pues yo no me he hecho a mí mismo [...]» El no haberse hecho a sí mismo define la carencia de la autoconciencia, que se sigue derivando del axioma epistemológico de que, al fin y al cabo, no poseemos una visión sino de lo que nosotros mismos hemos hecho. La idea de la auto-creación de la *essentia* a través de la *existentia* ya no está lejos; es la que hace, en el drama de Sartre, que Orestes y Zeus logren ser totalmente indiferentes el uno para el otro. Lo que vincula a Cocles con Zeus es la minúscula oscilación del azar del que precisa la indeterminación de su existencia para desprenderse de esa tarea de seguir buscando su justificación.

El bochorno de no haber podido hacerse a sí mismo, que hace caer a los hombres en la trampa de Zeus, condiciona el sentido de aquello a lo quiere referirse Prometeo, el mítico hacedor de hombres, con la oferta presentada a sus criaturas: hacer de ellas «seres humanos» de verdad. Sólo después del martirio en el Cáucaso se ha vuelto capaz de hacer, a partir del barro, no sólo criaturas de forma humana, sino

de éstas, a su vez, «seres humanos». La consecuencia de lo que él había empezado en el mito coincide con el ritual de la finalización del mito: el banquete funerario se convierte en un acto de alianza de aquellos que sólo con el final del mito pueden dar a su falta de fundamento una autoconciencia, que ya no busca el *acte gratuit* de Zeus, sino que se ha hecho ella misma capaz de ese acto.

Así es como del Prometeo alfarero de hombres surge el despertador de la conciencia de sus criaturas, instituyendo, para el mito, la comida conmemorativa. Sólo este rasgo ilumina el giro sutil del final, al escribir Prometeo, y dar por terminada su historia, sirviéndose de la pluma de su águila. El mito no es totalmente estético mientras no surja de él, de una forma solapadamente «realista», una obra de arte. El goce estético consiste en haber consumado la distancia respecto a lo que él haya dejado tras de sí como algo que se ha hecho imposible.

¿Se ha acabado el mito al convertirse y al convertirse en algo burlesco, o, mejor, al hacerse posible como tal? El hecho de que algo haya llegado a su término saca su significado, amenazante o consolador, exclusivamente de aquello mismo que sucumbió a esta consumación. La evidencia de que el final ya ha tenido lugar no se puede siempre aportar señalando el puesto vacío que ocupaba lo que se ha ido. La elaboración del mito encierra la sospecha de que su propio éxito implica, al mismo tiempo, la pérdida de una certeza que antes se tenía. No hay otro modo de recordar el mito que elaborándolo; pero tampoco ningún otro éxito de esa elaboración del mito que no pase por alegar la última posibilidad que cabe de tratar con él, arrostrando el peligro de ser contradicho por esa última y renovada posibilidad, o de que le sean achacadas las consecuencias de las exigencias aún no saldadas.

Al contrario de lo que pasa en la historia —en donde las épocas se van reemplazando unas a otras con la conciencia de que ahora, por fin, después de tanta frivolidad en el derroche de las mejores posibilidades del hombre, la cosa va en serio, de que ahora, por fin, se va a por todo—, cada paso en la elaboración del mito constituye un desmonte de la vieja seriedad, e incluso los mitos posteriores, sobre el fin del arte o de la muerte de Dios, han sido hechos así. Este mito no promete ya qué vendrá tras ese final o esa muerte. ¿Se deja esto a cargo de los filósofos, que confían que sólo cuando ocurra se les ocurrirá a ellos algo mejor? La elaboración del mito no conoce el *sabbath* en que se limita a constatar, retrospectivamente, que el dios de los mitos está muerto. Sabe muy bien que la exclamación, cristianizada, de que el gran Pan ha muerto constituía, de suyo, también un

mito, una pieza de ese trabajo que realizamos con el mito, aportando la correspondencia mítica de un dogma que reivindica un realismo absoluto, donde son silenciados los antiguos oráculos. No hay un final del mito, si bien se dan, una y otra vez, distintos actos de fuerza, de índole estética, para ponerle término. Tenemos algo similar en el acontecimiento estético, cuando se trata de un formulario impuesto ya de antemano: una escenificación que se atreve con el no va más, o nos proporciona la «representación definitiva» no hace sino jugar con frases hechas. Entra dentro de las vivencias del propio espectador el tener que preguntarse: después de esto, ¿qué es aún posible?

Las «rectificaciones» hechas por Kafka, en 1918, al mitologema de Prometeo,² pertenecen a la escatología del mismo. De ahí que el lector de este corto texto, de apenas una página, se pregunte y deba preguntarse: ¿y ahora qué debería hacer? Resulta casi natural que él tenga la sensación de estar asistiendo a una acción. Esa vieja frase de que se trata más que de palabras encuentra su demostración en algo que no sólo quiere ser un texto entre otros, sino, respecto a su arquetipo, el último de los textos. Si pensamos, de nuevo, en la «rectificación» de Nietzsche, tendríamos que decir que ésta hace del mito un modelado que parte de la historia y que, al mismo tiempo, integra a la historia como un episodio suyo. Kafka hace del pluralismo de las interpretaciones —simulando el historicismo y su relativización sobre cómo realmente ha ocurrido algo— una forma irónica de esa «rectificación». La distintas retractaciones parecen estar, unas al lado de las otras, como una oferta donde elegir, como para probar la afinidad del lector con la respectiva variante. Pero la ironía de la pluralidad, a su vez, aparta el relativismo, lo supera mediante la evidencia de su exhaustividad: ¿qué se podría decir aún, qué se podría añadir a estas «versiones»?

Cuando Kafka empieza a decir que hay cuatro sagas que nos informan sobre Prometeo, éstas no son intercambiables a voluntad, sino que constituyen una secuencia donde se expresa, formalmente, el proceso del mito hasta su final. Las interpretaciones no están, simplemente, unas junto a otras, sino que se sobrepujan entre sí. No es casual que el relato finalice con el verbo *enden* [«acabar»]. Por un lado, la simulación de una escrupulosidad filológica se corresponde con la palmaria ambigüedad con que una cosa se da en la historia; por otro, ninguna versión debe negar ni haber perdido su proceden-

2. Kafka, *Prometheus*, en *Gesammelte Schriften*, edición a cargo de Max Brod, vol. V, pág. 99 (trad. cast.: *Prometeo*, en *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada, 1994).

cia de un «fondo de verdad». Las cuatro sagas nos «informan» acerca de Prometeo, y esta expresión, colocada al principio, no sufre ninguna clase de limitación. La realidad no se ve asegurada por la coincidencia de los que informan, con la exclusión de su subjetividad, sobre ella, sino precisamente por el hecho de que informes tan diferentes entre sí digan, sin decirlo igual, incuestionablemente lo mismo. Es una ambigüedad dirigida contra el ideal de la objetividad científica, que deja lo apremiante de la realidad del lado de acá de los contenidos susceptibles de ser protocolizados.

La primera de las cuatro sagas corresponde, más o menos, al mitologema tradicional, claro que con el agravante de que Prometeo había sido encadenado en el Cáucaso «porque había traicionado a los dioses por los hombres». No es nombrado ningún dios en particular como el traicionado, y no parece que se haya visto que también el propio Prometeo es un dios. De manera que son, asimismo, esos dioses anónimos quienes envían a las águilas —así, en plural— para que devoren su hígado.

En la segunda versión sólo esas aves aparecen ya en escena y hostigan de tal modo a Prometeo que éste, retrocediendo ante sus voraces picos, cada vez se pega más y más a la roca donde está encadenado, «hasta hacerse uno con ella». El supremo no-concernimiento —que ya no parece estar asegurado por la inmortalidad de un dios— consiste en fundirse con la piedra, que ya no puede ser afectada por dolor alguno y que es, de nuevo, la pura insensibilidad de la naturaleza.

En la tercera versión hay un trozo de aquel fragmento nietzscheano en donde el cambio del Dios-Padre en Dios-Hijo hizo que se olvidara al fundador de la cultura del Cáucaso. También Kafka deja que Prometeo sea olvidado, en una secuencia que va amplificando de tal modo el olvido que, al final del tiempo, con el mero transcurso del tiempo, aparece de nuevo una forma de un absoluto no-concernimiento. Lo primero que cayó en el olvido fue su acción, aquella traición, y luego «olvidaron los dioses, las águilas y él mismo». La no-identidad como una autoamnesia es la pura representación de la incapacidad de prosecución de esa historia.

La cuarta versión se asemeja a la tercera, pero, en vez del olvido, utiliza el agotamiento. Su fundamento es la falta de fundamento: lo que se hace infundado no se conserva en la conciencia. Y, de nuevo, esa gradación, desde los dioses que castigan hasta la figura del castigado: «Se cansaron los dioses, se cansaron las águilas, la herida, de puro cansancio, se cerró». Lo que queda es, también aquí, la piedra, puesto que ella es ya fundamento y, por tanto, no precisa de ningún

fundamento: su no necesidad de explicación es la razón de su invulnerabilidad. La metáfora de un estrato originario de todos los acontecimientos que no precisa ya él mismo ni de justificación ni de teodiceas abarca desde el «granito» de Goethe hasta la «inexplicable montaña de roca» de Kafka. La rectificación mítica por parte de Kafka concluye con dos frases que amplían *a posteriori* el comienzo en tanto que hacen de la mera constatación del hecho de la existencia de las cuatro sagas la expresión de un empeño calificado, expresamente, de aclaratorio y cuya dificultad es determinada como la explicación de lo inexplicable: «La saga intenta explicar lo inexplicable. Dado que ella viene de un fondo de verdad, no puede sino acabar, de nuevo, en lo inexplicable».

Las versiones ficticias de una tradición que hace Kafka pueden ser vistas como la parodia, en lo formal, de lo que es una compulsión filológica. Pero, por su contenido, están cercanas a lo que Nietzsche había intentado con la ampliación del mitologema prometeico: incrustar la historia en lo no-histórico, dejar que se disolviese en ello. Kafka deja que la «acción» desaparezca en la naturaleza, en su forma inmóvil, indestructible, ahistórica por antonomasia: en la montaña de piedra. Dado que respecto a la tercera versión apenas se puede suponer una dependencia del esbozo de Nietzsche, aquélla resulta aún más sugestiva para aquello que queda por elaborar en este mito: no la antítesis de mito y *lógos*, de prehistoria e historia, de barbarie y cultura, sino la vuelta de un movimiento de la naturaleza —único, vano y, por así decirlo, tímido— hacia su solidificación, al gesto hierático de la negativa definitiva. Una vez acabada la historia, sólo lo inorgánico perdura. Por ello, es lo inexplicable, para lo que, ciertamente, ya no habrá nadie que pueda pedir explicaciones.

Si buscamos enunciados análogos fuera de esta grandiosa y desconsiderada imaginación, nos topamos con el enfrentamiento que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX entre la concepción optimista del progreso y el contraprincipio físico de la muerte térmica, según el segundo principio fundamental de la termodinámica —el gran modelo al que aún Sigmund Freud seguía subordinando lo orgánico y psíquico, cuando en 1920 insertó en su sistema, cada vez más cercano a lo mítico, la pulsión de muerte.

El texto de Kafka no es una recepción del mito, ni tampoco el resultado del conjunto de sus recepciones a lo largo de un período de tiempo del que se pueda hacer un seguimiento, sino la mitificación de la propia historia de la recepción y, en eso, de nuevo muy cercano a lo intentado por Nietzsche. Ya no nos enteramos de lo que precedió

a la escena estatuaría del Cáucaso. Todo lo anterior queda absorbido en la mera fórmula de que se trata de una traición a los dioses a causa de los hombres. La recepción ha vuelto a elaborar la historia como si nunca hubiera ocurrido. Es el compendio de la prolijidad del propio mito, una prolijidad que no es relatada en el mito, sino realizada en el mismo. No quedaría nada más por barruntar en esa libertad formal para ser variado que tiene el mitologema ni en la familiaridad de su material, que propicia cualquier actitud que se presente como libre y creadora. Se genera la evidencia de una densidad —como de roca— donde no se deja un espacio libre por ocupar. Sólo sería aún concebible una reversión en el tiempo: Prometeo sale, de nuevo, de la roca con la que se ha fundido y se ofrece, una vez más, a sus torturadores. La melancolía escatológica que se cierne sobre todo prohíbe que nos entreguemos, ni por un momento, a esta licencia de la imaginación. ¿Por qué el mundo ha de seguir existiendo si no hay nada más que decir?

Pero ¿y si, con todo, hubiera aún algo que decir?

ÍNDICE DE NOMBRES

- Abeken, Bernhard Rudolf, 306
 Abraham, K., 100n.
 Adorno, 244, 320
 Adriano, 543
 Agustín, 218, 219, 263, 270, 281, 283,
 284, 387, 461
 Alcidas, 175n.
 Alejandro I, zar, 519
 Alejandro Magno, 56, 116
 Aly, W., 351
 Amalie de Sajonia-Weimar, 483
 Anaxágoras, 374, 619
 Anfiloquio, 212
 Anselmo de Canterbury, 272, 274-278, 282
 Antístenes, 363
 Apolodoro, 159, 381
 Aquino, Tomás de, 92
 Arago, Dominique François, 51, 52
 Aristófanes, 349, 364
 Aristóteles, 34, 36, 132, 133, 143, 238,
 347, 358, 363, 402, 610-613, 618, 619,
 647, 648
 Arndt, Ernst Moritz, 517
 Arnim, Achim von, 304, 305
 Arnim, Bettina von, 459
 Arnobio, 385
 Augusto, 378

 Baader, Franz von, 468
 Bach, H. I., 238n.
 Bachofen, 78, 567n.
 Bacon, Francis, 46, 233, 388, 400, 401, 418
 Baeumler, A., 549
 Baltus, Jean-François, 288
 Baquilides, 335
 Barth, Karl, 244
 Basedow, Johann Bernhard, 478, 576
 Basilides, 219, 284, 285
 Baudelaire, 178
 Bayle, 117, 120, 403, 490
 Beauharnais, Eugen Napoleon, 514
 Beck, H., 468n.
 Beckett, Samuel, 69
 Beethoven, 120, 598

 Beierwaltes, W., 88n.
 Benjamin, Walter, 45n.
 Benn, Gottfried, 325
 Bergson, Henri, 124
 Bernard, Claude, 104n.
 Bernays, Jacob, 132, 132n., 133, 238-239,
 537n., 647, 648
 Bertuch, Friedrich Justin, 524
 Beutler, E., 489
 Bilz, R., 130n.
 Bloch, E., 320
 Boccaccio, 389-391
 Böhme, Jacob, 561, 566
 Boisserée, Sulpiz, 502, 506, 512, 527,
 527n., 530, 530n., 543n.
 Bonaparte, Marie, 68
 Börne, Ludwig, 477, 637
 Böttiger, Karl August, 82, 82n., 83, 91,
 453, 469, 524, 525
 Bourrienne, Louis Antoine de, 496
 Bröcker, W., 88n., 104n., 567n.
 Brod, M., 11
 Brucker, Jakob, 403, 404
 Bruno, Giordano, 388, 441, 611
 Büchner, Georg, 165
 Buck, A., 389n.
 Bultmann, R., 206, 244, 246, 281n., 317,
 317n., 528
 Burckhardt, Jacob, 79, 138, 138n., 159,
 242, 242n., 258, 258n., 264, 265, 266,
 346, 374, 390, 593, 594
 Butor, Michel, 301-303, 306
 Byron, 499, 594

 Cagliostro, 471, 473, 475, 544
 Calderón, 495
 Calígula, 138
 Calvino, 245
 Campanella, Thomas, 51
 Campe, Julius, 638n.
 Camus, Albert, 80
 Cardano, Girolamo, 119
 Carl August von Sachsen-Weimar, 471n.,
 513, 523, 524

- Carpani, 433
 Carré, J. R., 257n., 288n.
 Cassirer, E., 59, 60, 74, 74n., 131, 132n., 144, 144n., 177, 177n., 178, 184-186, 389n.
 Catón, M. Porcius Uticensis, 87
 Celso, 213
 César, 118, 378, 502, 503, 518, 521, 542
 Chamberlain, Houston Stewart, 78
 Chelhod, J., 49n.
 Christiani, Rudolf, 305n.
 Christy, J., 52
 Cohen, Hermann, 59, 59n.
 Colet, John, 396, 397
 Colloredo, Franz de Paula von, 506
 Comte, Auguste, 125
 Constantino el Grande, 385
 Copérnico, 401
 Correggio, 242
 Cotta, Johann Friedrich von, 501n.
 Cratino, 348
 Curtius, Ernst Robert, 303n.
 Curtius, Ludwig, 233, 233n.

 D'Alembert, 85
 Dante, 65, 87, 90-91, 301, 382
 Dart, R. A., 595
 Daru, Pierre Antoine, 501, 503
 Darwin, Charles, 182
 Deku, H., 98n.
 Delling, G., 209n.
 Demandt, A., 118, 118n.
 Demócrito, 356
 D'Enghien, Louis Antoine Henri, 521
 Derfflinger, 531n.
 Descartes, 59, 195, 267, 291, 292, 310, 310n., 405, 639, 643
 Dibelius, M., 279n.
 Diderot, 85, 420, 447, 595-597
 Diener, G., 538n.
 Diller, H., 141n.
 Dilthey, Wilhelm, 77, 217n., 443n.
 Diodoro de Sicilia, 490
 Diógenes de Sinope, 98, 363, 367
 Dion Crisóstomo, 98, 363
 Dionisio de Alejandría, 212
 Dirlmeier, F., 153n.
 Döbbelin, Karl Theophilus, 304
 Droysen, Johann Gustav, 123n.
 Duns Scoto, Juan, 252

 Eberwein, Karl, 555
 Eckermann, 461n., 465-466, 496n., 497-498, 505, 508-514, 516, 527n., 528-529, 530, 534, 543n., 555, 555n., 556, 556n., 558, 569
 Einstein, 252
 Ellmann, R., 94n., 95
 Elze, M., 263n.
 Empédocles, 139
 Enfantin, Prosper, 633
 Engel, Johann Jakob, 304, 445
 Engels, Friedrich, 625, 625n.
 Epicuro, 20, 21, 54, 120, 263, 264, 307, 309, 310, 372, 373, 617, 618, 619-621
 Epifanio de Salamina, 212
 Erasmo de Róterdam, 396-400, 584, 585
 Erwin von Steinbach, 484, 489
 Esdras, 156, 240
 Esopo, 148
 Esquilo, 137, 140, 330, 335, 336, 338, 341, 342, 345, 348, 351, 357-364, 390, 409, 417, 449, 567, 616-618, 624, 632, 633, 636, 648-650, 653, 654
 Eurípides, 345, 364, 652
 Eusebio de Cesarea, 114, 218
 Eznico de Kolb, 217

 Fahlmer, Johanna, 492, 492n.
 Falk, Johann Daniel, 520, 521
 Federico Guillermo IV, 234
 Fehling, Emanuel, 594
 Fellmann, F., 406n.
 Ferenczi, S., 13, 17, 102
 Fernow, Karl Ludwig, 534
 Feuerbach, Ludwig, 36, 231, 232, 315, 315n., 316, 468n.
 Fichte, 291, 292
 Ficino, Marsilio, 392, 394n., 396n., 402
 Fidiás, 374
 Filemón, 355
 Filóstrato, 33
 Firmenich-Richardt, E., 530n.
 Fischer-Lamberg, R., 569n., 570n.
 Flaubert, 283
 Fliess, Wilhelm, 64-68, 100n., 167n., 267
 Fontenelle, 27, 120, 121, 256, 287-289
 Förster, F., 517n.
 Forster, Georg, 435, 435n., 468
 Fränkel, H., 153
 Franklin, Benjamin, 601
 Freud, 12, 14, 16, 19, 28, 64-68, 99-109, 131, 134, 167, 167n., 267, 295, 513, 548-554, 658-663, 671
 Fries, Jakob Friedrich, 22
 Fritz, K. von, 329

- Frobenius, L., 62n.
 Fuhrmann, M., 383
- Gadamer, H. G., 196n.
 Galileo, 59
 Galle, Johann Gottfried, 51
 Gaulle, Charles de, 207
 Gehlen, Arnold, 152, 152n.
 Gentz, Friedrich von, 582
 George, Stefan, 61
 Gersdorff, Ernst Christian August von, 531
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von, 484n.
 Gibbon, Edward, 267
 Gide, André, 192, 214, 310n., 375, 663, 666
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig, 174n., 416, 417, 483, 577
 Goethe, 18, 23, 25, 81-86, 91, 119, 122, 123n., 170, 170n., 173, 238n., 260n., 267, 289, 289n., 291, 291n., 300, 301, 303-308, 310, 310n., 328, 330, 362, 403, 420, 421, 427-433, 439, 439n., 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447-453, 455-457, 459-463, 465, 534, 536-540, 541-547, 554, 555-581, 585, 587, 588, 589, 590, 593, 595, 597, 600, 604, 607, 609, 617, 629, 633, 634, 638n., 649
 Goethe, August von, 459, 502, 503, 505, 508
 Goldberg, O., 155n., 549
 Goldstein, K., 13
 Gorgias, 176n., 643
 Gottsched, 121, 369-370
 Götze, A., 528n.
 Grabowsky, A., 563n.
 Graciano, 263
 Graebner, Fritz, 62n.
 Gregorio Nacianceno, 586, 586n.
 Grimm, Wilhelm, 170, 170n.
 Gross, J., 97n.
 Grosser, M., 52n.
 Gründer, K. 648n.
 Grüner, Joseph Sebastian, 500, 507
 Grüninger, R., 242n.
 Gundert, A., 45, 45n.
 Gutzkow, Karl, 629
- Haydn, 433
 Hayward, H., 303n.
 Hederich, Benjamin, 150n., 260n., 420, 431-434, 490
 Hegel, 121, 622, 624, 635, 637
 Heidegger, 78, 105, 124, 197, 244, 246, 314
 Heine, 21, 55, 56, 247, 248, 248n., 305-306, 445, 504, 518, 569, 570, 629, 630, 630n., 631, 632-636, 637, 637n., 638
 Heine, Maximilian, 305
 Helvecio, Claude Adrian, 595-597
 Henning, R., 117n.
 Hennings, August, 443
 Henrich, D., 276n.
 Heráclito, 104
 Herder, 70-72, 173, 287n., 417-419, 464n., 489, 537n., 573, 574n., 576, 576n., 577
 Hermand, J., 631n.
 Herodes Antipas, 114
 Herodoto, 28, 42, 42n., 43, 129, 169
 Heróstrato, 116
 Herschel, William, 51, 53
 Herz, Markus, 445
 Hesíodo, 24, 33, 27, 38, 39, 43, 47-49, 51, 75, 129, 129n., 130, 134-136, 137, 139, 145, 151, 167, 168, 174, 175, 175n., 177, 199, 256, 259, 265, 329-331, 332, 335-336, 343, 347, 351, 353, 360, 363, 370, 372, 378, 379, 480, 490
 Hesse, Hermann, 45
 Hesse, Marie, 45n.
 Heyse, Paul, 238, 238n.
 Higinio, 537n.
 Hillel el Joven, 141
 Hindenburg, 252
 Hipócrates, 359
 Hipólito, 284, 284n.
 Hobbes, 360, 402, 403, 403n., 406
 Hoffmeister, J., 122
 Holbach, 447
 Hollmann, Samuel Christian, 600
 Homero, 24, 43, 88, 130, 136, 137, 138, 148, 151, 152-154, 167, 168, 172-174, 175n., 176n., 265, 301, 328, 346, 347, 378, 480
 Horowitz, Jakob, 253n.
 Hugo, Victor, 531, 531n.
 Humboldt, Alexander von, 468, 468n.
 Hume, 447
 Hummel, Johann Nepomuk, 497
 Husserl, 267
- Hadot, P., 88n., 222n.
 Haeckel, Ernst, 16
 Haidenthaler, M., 279n.
 Harnack, Adolf von, 89, 196n., 199, 200, 207n., 214, 217, 218

- Iffland, August Wilhelm, 542
 Instinsky, H. U., 114n.
 Ireneo de Lyon, 204, 218, 218n., 220, 225n., 252
 Iser, W., 94, 94n., 95, 96
 Israel de Rischin, 249
- Jacobi, Auguste, 450n.
 Jacobi, Friedrich Heinrich, 420, 435-444, 445-457, 463, 474, 489, 572, 576, 577n., 600
 Jäkel, S., 130n.
 James, William, 267
 Janssen, J., 481n.
 Jaucourt, caballero de, 421
 Jauss, H. R., 189, 189n., 310, 310n.
 Jean Paul, 70, 137, 257n., 510, 579
 Jerónimo, 279n., 385
 Johannes Lydus, 362
 Jonas, H., 138n., 145n., 196, 203, 204, 205, 219, 220n., 227, 316, 317
 Josias, 156
 Joyce, James, 41, 91-97, 99
 Juan Bautista, 210, 238
 Juan Evangelista, 154, 221, 230, 242
 Juliano el Apóstata, 98, 365, 366, 367, 368
 Jung, C. G., 107, 143n., 661
 Jünger, Ernst, 16, 177
 Justino, san, 218
- Kafka, 11, 192, 669-671
 Kant, 58, 59, 60, 62, 66, 187, 188, 267, 291, 292, 318, 394, 403, 408, 428, 440, 441, 445, 461, 534, 552, 552n., 599-601, 608, 639
 Karoline von Mecklenburg, 590n.
 Kartagener, M., 247n.
 Kästner, Abraham Goffhelf, 241, 241n., 446, 446n.
 Kayser, Philipp Christoph, 81, 475
 Keil, R., 559n.
 Kepler, 59
 Kerényi, Karl, 253n.
 Kestner, Johann Georg, 432, 493n., 526, 526n., 579, 579n.
 Kierkegaard, 161
 Kittel, G., 261n.
 Klages, L., 78
 Kleist, 98, 101, 581, 582, 582n., 583
 Kleist, Ulrike von, 583
 Klettenberg, Susanna Katharina von, 576
 Klinger, Max, 598
 Klopstock, 481, 481n., 482
- Knebel, Henriette von, 526, 526n.
 Knebel, Karl Ludwig von, 445, 473n., 513, 514, 524, 526n., 576
 Koller, general, 527
 Kommerell, Max, 196n.
 Koppers, W., 62n.
 Körner, Christian Gottfried, 580n., 609
 Körner, Theodor, 468
 Köster, Heinrich Martin Gottfried, 405
 Krause, M., 220n.
 Kräuter, Friedrich Theodor, 452n.
 Kudlek, M., 118n.
 Kuhn, Th. S., 184
 Künzli, A., 618n.
- La Roche, Sophie, 436n.
 Labib, P., 220n.
 Lactancio, 169, 169n., 384-386
 Lamprecht, Helmut, 127
 Lange, Friedrich Albert, 59n.
 Langer, Ernst Theodor, 434n., 492
 Laplace, 62
 Laube, Heinrich, 637n., 638
 Lavater, 84, 437n., 453-455, 471, 473, 478, 544, 576, 579, 579n.
 Lec, Stanislaw Jerzy, 19
 Leclerc, Jean, 288
 Lehmann, E., 24
 Lehnert, H., 157n., 549n.
 Leibniz, 59, 109, 271, 272, 291, 460, 469
 Lenôtre, G., 546n.
 Lenz, Jakob Michael Reinhold, 435, 452, 566-568, 585, 587, 588
 Leonardo da Vinci, 313
 Leopold von Anhalt-Dessau, 531n.
 Lessing, 215, 304, 304n., 307-310, 436, 437-443, 445-454, 456, 572
 Leverrier, Urbain Jean Joseph, 51, 52
 Lévi-Strauss, Claude, 295-297
 Lichtenberg, 453-456
 Lichtenberg, Friedrich August, 455
 Licofrón, 256
 Liebmann, O., 143n.
 Linati, Carlo, 92n.
 Logier, 485
 Loisy, Alfred, 245
 Lowe, Hudson, 506, 630, 630n.
 Lowell, P., 52
 Lucas, 47, 89, 114, 117-119, 129, 154, 170, 200, 201, 210, 241, 283, 284
 Luciano, 329, 353, 369, 370, 372-374
 Lucrecio, 133, 356
 Luden, Heinrich, 491, 491n.

- Ludwig I de Baviera, 23
 Luis Felipe, 632
 Luis XIV, 519
 Luise de Sajonia-Weimar, 522
 Lutero, 89, 245, 247, 277, 574, 574n., 575, 579, 585, 610

 Mach, Ernst, 310, 311
 Malthus, Thomas Robert, 626
 Mandfredini, 517
 Manilio, 578
 Mann, Thomas, 111, 157n., 252, 253n., 417, 513, 548, 549, 550, 553
 Manzoni, Alessandro, 500, 506, 511
 Marción, 89, 196n., 199, 200, 201, 207-210, 214-221, 227, 239, 262, 263, 352, 587
 Marcos, 118, 154
 Marg, W., 49n., 76n., 151n., 259n.
 Marie Antoinette, 81, 546n.
 Marie-Louise, 507
 Marlowe, Christopher, 25, 302, 304
 Marx, 617, 619-621, 623, 623n., 625-626
 Massenbach, Christian von, 532
 Mateo, 47, 118, 154
 Melchinger, 345
 Menandro, 355, 363
 Mendelssohn, Moses, 304, 437, 438, 439, 442, 445-448, 451, 452, 454, 573
 Meneceo, 21
 Merck, Johann Heinrich, 482, 483n., 576, 576n.
 Merz, R., 131n.
 Meyer, H., 451n., 473n., 483n., 496n., 523n., 527n.
 Michelet, J., 597n.
 Mickler, E. H., 118n
 Minucio Félix, 279n.
 Moisés, 35, 155, 156, 228
 Mommsen, K., 582, 582n., 583
 Mommsen, M., 559n., 561, 564n.
 Montaigne, 19
 Montfaucon, Bernard de, 241, 241n.
 Moritz, Karl Philipp, 472
 Moser, Moses, 305n.
 Mozart, 512
 Müller, Adam, 582, 583
 Müller, Friedrich von, 501, 505, 510, 515, 518, 518n., 520, 527, 528n., 558, 569
 Musil, 122, 122n.

 Napoleón, 55, 56, 120, 121, 428, 469, 472, 474, 478, 491, 495-510, 511-523, 526, 527, 527n., 528, 528n., 529, 530-533, 535, 539, 542, 543, 547, 550-556, 562, 563, 564, 565, 566, 568-572, 583, 602, 629-632, 637
 Natorp, P., 58
 Nausifanes de Teos, 264
 Nehemías, 156, 240
 Nelson, Horatio, 22
 Newton, 578
 Nicolai, Friedrich, 446
 Nicolás de Cusa, 59
 Nietzsche, 18, 20, 37, 60, 112, 128, 128n., 175n., 193-196, 231, 264, 266, 268-272, 312, 314, 316, 355, 363, 364, 365, 366, 374, 375, 377, 391, 427, 495, 496, 512, 515, 516, 521, 548, 593, 594, 597, 605, 638-646, 647-658, 663, 666, 669, 670, 671
 Nin, Anaïs, 294n.
 Novalis, 58, 61, 468, 603

 Ockham, Guillermo de, 269n.
 Oehlenschläger, Adam Gottlob, 122, 123n.
 Ohly, F., 98n.
 Oppenheim, Gertrud, 270n.
 Orígenes, 117, 210, 213, 219, 262, 282
 Ostwald, W., 267
 Otto, Christian, 510
 Otto, Rudolf, 22, 28, 29, 36, 72, 550
 Ovidio, 150, 259, 260, 262, 378, 381-382, 385, 386, 390, 571, 571n.

 Pablo, 28, 31-33, 35, 36, 49, 89, 156, 201, 202, 203, 208-211, 213, 214, 215, 217, 221, 247, 248, 261, 278-282, 331
 Palm, Johann Philipp, 521
 Pappenheim, Jenny von, 522n.
 Parmenion, 116
 Pascal, 256, 267, 313
 Paulus, Heinrich Eberhard Gottlob, 634
 Pausanias, 279n.
 Pericles, 19
 Périer, Casimir, 632
 Peterson, E., 115, 115n.
 Picasso, 663
 Píndaro, 343, 480
 Platón, 57, 58, 59, 62, 63, 133, 137, 150, 193, 226, 263, 280, 282, 331, 355, 357, 358, 361-363, 395, 412, 461, 538, 600, 618, 619, 642, 643
 Plotino, 88, 203, 295, 392, 395, 396, 578
 Plutarco, 19, 116, 409, 410n., 617, 618
 Policarpo de Esmirna, 218

- Ponto, Jürgen, 320
 Pope, 469
 Porada, Käthe von, 325
 Pousseur, Henri, 301, 302, 306
 Presser, J., 55n., 553n.
 Protágoras, 356, 358, 359, 360, 361, 369
- Quirinio, Publio Sulpicio, 114
- Rad, G. von, 243, 261
 Rafael, 512
 Ramberg, Johann Daniel, 453, 453n.
 Rank, Otto, 294
 Rathenau, 123, 123n.
 Ratzel, Friedrich, 62n.
 Rau, Leopold, 640
 Reichard, Johann Friedrich, 304
 Reimarus, Elise, 438, 442, 443
 Reimarus, Hermann Samuel, 213
 Reinhard, Carl Friedrich von, 582
 Renouvier, Charles, 267
 Reventlow, Franziska zu, 594
 Riemer, Friedrich Wilhelm, 289n., 460, 474, 479, 529, 532, 533, 533n., 558-561, 562-565, 568-571, 573, 573n., 580-582, 590
 Riesbeck, Kaspar, 524
 Roazen, P., 108n.
 Röderer, Johann Gottfried, 432
 Roschalin, N. M., 508
 Rosenberg, Alfred, 78
 Rosenzweig, Franz, 23, 270
 Rothacker, Erich, 77, 79
 Rousseau, 54, 245, 267, 356, 363, 409-411, 427, 485, 515, 596, 599, 623
 Rühle, Johann Jakob von, 580
 Rychner, J., 189
- Sachs, Hanns, 108n.
 Sartre, Jean Paul, 667
 Schabl, H., 138n.
 Schadewaldt, W., 175n.
 Schalk, F., 141n.
 Scheibe, S., 558n., 560, 560n., 569n.
 Scheler, Max, 22, 233-235, 314
 Schelling, 165, 165n., 234, 235, 588, 589, 589n., 610-616, 634, 635
 Schiller, 21, 287n., 291, 474, 528, 562, 580, 580n., 583, 607, 609
 Schiller, Charlotte von, 590
 Schlegel, August Wilhelm, 300, 303, 303n., 607-610
 Schlegel, Friedrich, 71, 71n., 72, 337, 602, 604-606
- Schleiermacher, 602n.
 Schlosser, Johann Georg, 475, 600
 Schlosser, Johanna, 437n.
 Schmidt, E., 467
 Schmidt, W., 62n., 466n.
 Schmitt, Carl, 565, 565n., 566, 568, 585, 586-588
 Scholem, Gershom, 44n., 249, 249n., 250, 251
 Scholz, H., 447, 447n.
 Schönborn, Gottlob Friedrich, 484n.
 Schönmeyer, Lili, 525
 Schopenhauer, 42n., 144, 145n., 238n., 292, 292n., 293, 309, 314, 314n., 318, 318n., 319, 321n., 645
 Schubart, Christian Friedrich, 304
 Schur, M., 68n., 548n.
 Schwabe, Johann Joachim, 431
 Schweitzer, Albert, 171
 Seckendorff, Franz Karl von, 525n.
 Seebeck, Thomas Johann, 452n.
 Séneca, 87n.
 Shaftesbury, 369
 Shakespeare, 105, 238, 247, 248n, 287-490, 512
 Simmel, Georg, 46n., 87, 87n., 231, 232
 Sinesio de Cirene, 368
 Sixtin, John, 396
 Snell, B., 132n.
 Sócrates, 63, 148, 161n, 257, 280, 358, 359, 361, 363, 364, 365, 372, 374, 377, 429, 619, 643, 652, 653
 Sófocles, 100n., 295, 584, 584n., 585
 Sorel, Georges, 244-246
 Soret, Frédéric Jacob, 500, 500n.
 Spinoza, 438, 440-443, 447, 449, 450, 470, 470n., 512, 557, 573-579, 580, 584, 585
 Staël-Holstein, Germaine de, 303
 Stagl, J., 167n.
 Stauffer, E., 286n.
 Stein, Charlotte von, 439, 439n., 455, 455n., 456n., 466, 469, 469n., 482, 482n., 483, 483n., 503, 526, 576-578
 Stein, Gertrude, 201
 Stendhal, 287
 Stolberg, Auguste zu, 481, 481n.
 Stolberg, Christian zu, 481n.
 Stolberg, Friedrich Leopold zu, 445, 446, 447, 451, 452, 480, 481, 481n., 600
 Strauss, David Friedrich, 45
 Suetonio, 138
 Sutor, Schristoph Erhard, 465-466

- Tácito, 170, 170n.
 Tales de Mileto, 19, 32-34, 35, 37, 144, 411
 Talleyrand, 519
 Tausk, Victor, 108, 108n.
 Teodoro de Mopsueste, 263
 Teodosio I, 218, 263, 263n., 415, 415n.
 Tertuliano, 25, 26, 196n., 237, 279, 279n., 384, 389
 Theodoto, 205, 205n.
 Till, W. C., 220n.
 Tombaugh, C. W., 52
 Tucídides, 118, 169
 Türkheim, Wilhelm von, 525
 Tylor, E. B., 167, 167n.

 Uhland, Ludwig, 517
 Unseld, S., 320
 Usener, H., 43n., 63

 Valentino, 204, 219
 Valéry, Paul, 80, 166, 267, 303, 306, 307, 308, 309-313
 Varnhagen von Ense, Karl August, 234, 234n., 235, 450, 459, 518, 518n., 531n., 580, 580n., 593, 630, 635, 635n.
 Varnhagen von Ense, Rahel, 234, 234n., 531n.
 Vico, Giambattista, 70, 71, 72, 97, 287n., 405-408
 Vinaver, E., 189
 Virgilio, 90, 118, 260, 378, 379
 Vischer, Friedrich Theodor, 280, 282
 Voltaire, 63, 64n., 85, 254-258, 377, 469, 489, 491, 501, 502, 503, 518, 521, 530
 Voss, Christian Friedrich, 445
 Voss, Ernestine, 173n.
 Voss, Heinrich, 525, 525n.
 Voss, Heinrich Christian, 174n.
 Voss, Johann Heinrich, 172, 173, 173n., 445, 451, 451n., 452
 Vulpius, Christiane, 522, 523, 525
 Vulpius, W., 481n.

 Wagner, Cosima, 647
 Wagner, Richard, 639, 640, 644, 645, 645n., 647, 653, 654, 657, 657n.
 Walzel, O., 369
 Waser, Johann Heinrich, 369
 Wasianski, Ehregott Andreas, 552, 552n.
 Weaver, Harriet Shaw, 41, 92n.
 Weber, Max, 157n.
 Wedekind, Eduard, 306
 Weinreich, O., 279n.
 Weisse, Christian Felix, 439
 Wellington, Arthur W., 520, 528
 Wells, H. G., 94
 Werner, Abraham Gottlob, 468
 Werner, M., 209n., 211n.
 Wetterstrand, Bernhard Gottlob, 442n.
 Wieland, 173, 306, 369-372, 387n., 410, 410n., 412-415, 436, 436n., 484, 484n., 492, 525n.
 Wihl, Ludwig, 637
 Wilamowitz-Moellendorff, U. von, 43, 128, 128n., 130, 143n., 153, 153n., 466n., 542, 645, 645n., 646, 647
 Wilder, Thornton, 201
 Witte, Samuel Simon, 468
 Wolbock, barón von, 505
 Wolff, Christian, 633
 Wolff, Friedrich August, 42n., 173n.
 Wundt, W., 28

 Zelter, Georg, 428
 Zelter, Karl Friedrich, 23, 428, 452, 478, 478n., 501n., 513, 590
 Ziegesaar, Silvie von, 500, 504
 Zimmermann, Johann Georg, 303, 304, 482n.
 Zinkgräf, Julius, 559, 559n., 560, 570, 573
 Zumbach, Kaspar Clemens von, 598
 Zweig, Arnold, 548n., 552n., 554n.

Trabajo sobre el mito es el título de una de las principales obras de Hans Blumenberg, que se ha convertido en un clásico. Pero también podría ser el lema de los amplios intereses y la singladura creativa del autor. Pues los viejos mitos se convierten, para él, cada vez más, en metáforas de nuestra existencia.

¿Qué queremos decir, qué nos mueve cuando nos representamos el mundo? ¿Con qué medios percibimos el tiempo, como magnitud histórica y existencial? ¿Qué *significaciones* trae consigo el mito y en qué consiste su superación? Y finalmente ¿cómo se determinan las imágenes y las alegorías, las técnicas y las estrategias con las que la vida se asegura su cualidad de *soportable*?

El libro de Blumenberg explica el valor del mito a este respecto desde puntos de vista funcionales. En los relatos y en las parábolas míticas la humanidad “sobrevive” de la misma manera que en los útiles y objetos cotidianos. Gracias a la transposición realizada por el mito, lo inhóspito y lo siniestro, lo extraño y lo repugnante, se convierten en algo aceptable y grato. Pero el trabajo del pensador consiste en enseñar a reconocer ese paso en sus consecuencias.

Blumenberg ha estructurado el tema con la exactitud de un filólogo y el arte de un exégeta genial: las secciones dedicadas al mito de Prometeo con la mirada puesta en Goethe, por poner un ejemplo, resultan insuperables.

Hans Blumenberg nació el 13 de julio de 1920 en Lübeck y murió el 28 de marzo de 1996 en Altenbergen. En traducción castellana han aparecido *Naufragio con espectador*, *La inquietud que atraviesa el río*, *Las realidades en que vivimos* y *La legibilidad del mundo*, estas dos últimas igualmente publicadas en Paidós.